Franz Schuberts Messen.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
der Hohen Philosophischen Fakultät
der Universität Leipzig

vorgelegt von

Otto Wissig.

Druck von Poeschel & Trepte in Leipzig

Franz Schuberts Messen.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
der Hohen Philosophischen Fakultät
der Universität Leipzig

vorgelegt von

Otto Wissig.

Druck von Poeschel & Trepte in Leipzig

Angenommen von der philosophisch-historischen Sektion auf Grund der Gutachten der Herren

Riemann und Köster.

Leipzig, den 8. Juni 1909.

Der Prorancellar.
Köster.

Inhalt.

Seite

Literaturnachweis 3
Einleitung 4
Schuberts Verhältnis zur Kirche 5
Schuberts Messen in der Literatur 7
Schubert und die Wiener Instrumentalmesse 13
Schuberts Messen. Analyse ihres Inhaltes 27
1. Seine Jugendmessen 27
Die Messe in F-dur 29
Die Messe in G-dur 38
Die Messe in B-dur 43
Die Messe in C-dur 48
2. Seine Meistermessen 51
Die missa solemnis in As-dur 52
Die Messe in Es-dur 60
Rückblick 66
Notenbeilagen I

Literaturnachweis.

Revisionsbericht der Gesamtausgabe der Werke Schuberts, Serie XIII von Eus. Mandyczewski.

Kreißle von Hellborn, Franz Schubert, eine biographische Skizze. — Franz Schubert, Biographie.

Reißmann, Franz Schubert, Leben und Werke.

Gumprecht, Franz Schubert, Studie. Aufsatz in „Unsere Zeit, Deutsche Revue der Gegenwart".

Niggli, Schubert. Band X der Musikerbiographien.

Heuberger, Franz Schubert.

Otto Erich Deutsch, Schubert-Brevier.

Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal II, 1.

Wilh. Weber, Beethovens Missa solemnis.

Joh. Wolf von Ehrenstein, Die Kirchenmusik in Rücksicht auf ihr Mißverhältnis zum gegenwärtigen Hörer (1860).

Kocher, Tonkunst in der Kirche (1823).

Kornmüller, Lexikon der kirchlichen Tonkunst.

Laurencin, Zur Geschichte der Kirchenmusik.

Zeitschriften:

Allgemeiner musikalischer Anzeiger. Wien. Tob. Haslinger.

Allgemeine Wiener Musikzeitung.

Allgemeine musikalische Zeitung. Leipzig. Breitkopf & Härtel.

Einleitung.

In der Schubert-Literatur findet man die religiöse Seite des Charakters Schuberts, wie er aus seinen Kirchenmusikwerken herausleuchtet, gar nicht oder nur ganz nebensächlich beachtet, indem über der Kritik der Formen die Betrachtung des seelischen Gehaltes vergessen ist. Die Dokumente dafür, daß Schubert eine tiefreligiöse Natur war, sind sehr zahlreich. Und zwar war Schubert nicht, wie wohl sonst aus seinen religiösen Werken geschlossen wird, ein blind glaubender Christ ohne Zweifel, ohne das ernste Bestreben, je sich über die Glaubenstatsachen durch persönliches Erwägen klar zu werden. Seine Kirchenmusik, insbesondere seine beiden großen Messen in As und Es sind Belege dafür, daß er nicht ausschließlich auf dem Boden eines konventionellen Katholizismus steht, sondern, daß er auch in religiösen Dingen eine selbständig ringende Seele war, die aus seelischem Bedürfnis suchte nach der Wahrheit. Er schrieb nicht seine Messen, weil es zu seiner Zeit von einem Komponisten verlangt wurde, daß er auch kirchenmusikalisch produktiv sei, auch nicht deshalb, weil er auf dem Gebiet am ehesten und leichtesten dazu kommen konnte, seine Werke aufzuführen und so bekannt zu werden. Wir dürfen seinem eigenen Zeugnis getrost in aller Ausdehnung glauben, daß er die „Andacht nicht forzierte", sondern nur „dergleichen Hymnen und Gebete komponierte, wenn er unwillkürlich von der Andacht übermannt" wurde. Es war also die Komposition von Kirchenmusik für Schubert eine seelische Notwendigkeit.

Diese Tatsache berechtigt dazu, die Kirchenmusik Schuberts einer eingehenden Betrachtung hinsichtlich ihres seelischen Gehaltes zu unterziehen, und die Resultate für Schuberts Lebensbild nutzbar zu machen.

Schuberts Verhältnis zur Kirche.

Schuberts Verhältnis zur Kirche und zur Religion hat seine Geschichte. Die engen Bande, die schon den Knaben mit der Kirche verknüpften, haben sich während Schuberts Leben kaum gelockert. Er war bis ins einzelne vertraut mit dem Kult und den Gebräuchen der Kirche seiner Vaterstadt. Jahrelang lebte er in der aus freien Stücken ausgeübten kirchenmusikalischen Praxis. Daß es ihn immer wieder hinzog, mitzuwirken bei der gottesdienstlichen Musik seiner engsten Heimat, war nicht allein pietätvolle Zuneigung und Verehrung seines alten Lehrers Holzer, dem er damit seine Dankbarkeit beweisen wollte, es war nicht bloß das Bedürfnis praktisch musikalischer Tätigkeit, die sich ihm in der Kirche günstig darbot, es war nicht allein rein künstlerische Spekulation. Es war ihm Herzensbedürfnis.

Von Kind auf wirkte Schubert im Chore der Lichtentaler Pfarrkirche mit. Der Kantor Michael Holzer war sein erster Lehrer — neben dem Unterricht des Vaters und älteren Bruders Ferdinand —; in der Lichtentaler Kirche sang er als Sopranist. Seine musikalischen Fähigkeiten und seine schöne Stimme ließen ihn Aufnahme im Kaiserlichen Konvikt finden. Hier war er als Sänger der Hofkapelle und Bratschist des Konviktorchesters bei der Kirchenmusik tätig und konnte die tiefen Eindrücke, die die religiöse Kunst auf sein empfängliches Herz machte, mit seinem Innern verwachsen lassen. Der Hoforganist Ruczizka wurde sein Lehrer, dann, als dieser „ihm nichts mehr lehren konnte", übernahm der damals hochgeachtete Salieri seine musikalische Erziehung. Wenn auch Salieri im allgemeinen andere Ziele mit seinem Schüler erstrebte, als Schuberts Genius den Knaben und Jüngling erstreben hieß, so konnte er doch in der Messenkomposition, die er selbst eifrig betrieb, seinem Schüler vorbildlich werden, vorbildlich allerdings nur in formeller, kompositionstechnischer Beziehung. Denn Salieri steckt, wie unzählige Andere (Eybler, Schiedermayr, Diabelli u. v. a.) als Messenkomponist ganz in der schablonenhaften Manier seiner Zeit. Schon die erste Messe Schuberts, die noch des Lehrers hohen Beifall fand — nach ihrer Aufführung (1814) sagte Salieri Schubert umarmend: „Franz, du bist mein Schüler, der mir noch viel Ehre machen wird" — geht weit über Salieri hinaus. Übrigens blieb Salieri nicht verborgen, daß sich Schubert seinem Einfluß mehr und mehr

entzog und selbständige Wege ging. Schon die dritte Messe Schuberts (B-dur 1815) wurde die Veranlassung zum Bruch zwischen Lehrer und Schüler[1]).

Mit dem Jahre 1814 beginnt dann Schuberts erneute Tätigkeit in der Lichtentaler Pfarrkirche. Kreißle schreibt (Biogr. Skizze S. 11): „Während dieser Zeit (als Schulgehilfe seines Vaters) besuchte er fleißig den Kirchenchor in Lichtental und komponierte für denselben eine große Messe in F." Ebenso berichtet Ferd. Schubert: „Als Schulgehilfe seines Vaters frequentierte er wieder jeden Sonn- und Feiertag den Lichtentaler Kirchenchor, was ihm wohl die Veranlassung zur Komposition einer großen Messe gab."

Mit der Kirchenmusik der Lichtentaler Pfarrkirche, und von da aus vieler anderer Kirchen Wiens, ist Schubert sein ganzes Leben hindurch eng verbunden geblieben.

Haydn, der, ebenso wie Schubert, als Chorsängerknabe am Stefansdom in Wien ganz in der kirchenmusikalischen Praxis Reutters aufwuchs, ist, obwohl „ihm die Messe zu schreiben nah ging und das Höchste war," nicht über die Reuttersche, die weltlichen Formen der Instrumentalmusik kritiklos auf die Kirchenmusik übertragende Art hinausgekommen. Schubert dagegen ringt sich, obgleich er ebenso wie Haydn in ständiger, enger Berührung mit der zahllosen Messenliteratur der Zeit durch seine Praxis stand, los von jenem, jede persönliche Stellungnahme zur Religion und dem Inhalt der gottesdienstlichen Handlung entbehrenden Stil. Er nimmt eine immer subjektivere Stellung zu dem Text der Messe ein und geht hierin ganz parallel mit Beethoven; doch ist die enge nicht nur äußerliche, sondern besonders innerliche Verknüpfung Schuberts mit der Kirche das, was seine Messen von denen Beethovens unterscheidet, ja sie auf einen ganz anderen Boden stellt als die Beethovens. Beethoven schreibt seine Messen ohne jeden Zusammenhang mit der Kirche, ganz subjektiv, ohne Rücksicht auf kirchliche Verwendbarkeit, den Inhalt als persönliche philosophische Spekulation betrachtend. So setzt er Riesenbauwerke hin, die ganz abseits von ihren Geschwistern stehen und nur für sich selbst existieren. Schubert aber ist so sehr mit der Kirche und dem Inhalt der gottesdienstlichen Handlung verwachsen, daß seine Messen ein wirkliches Miterleben werden. Er kommentiert musikalisch, er grübelt über einzelne Dinge, er faßt alles ganz persönlich, bleibt aber auf dem Boden des Kultischen. Für Schubert ist die Messe nicht einfach musikalische Begleitung der gottesdienstlichen Handlung, ohne jeden inneren Konnex mit dem Inhalt, wie die Reutterschen und ihre Nachfolger, sondern sie ist mit immer wachsender Eindringlichkeit und Tiefe

[1]) Heuberger, Franz Schubert, berichtet hierzu (S. 30): „An die B-Messe knüpft sich nach Dopplers Aussage der wohl um die Wende der Jahre 1815—1816 eingetretene Bruch mit Salieri. Der alte Meister soll an dieser Messe allerlei beanstandet haben, worüber Schubert verdrießlich wurde."

geschautes Erfassen des Glaubensinhaltes. Er setzt sich persönlich auseinander mit der kirchlichen, dogmatisch sanktionierten Auffassungsweise der Heilstatsachen und seinem eigenen Glauben.

Als Meister der Lyrik legt er sein ganzes tiefes Empfinden in seinen Messen nieder, und so werden besonders die ausgesprochen lyrischen Partien von ganz besonderem Wert. Das Glaubekenntnis sieht er, je älter er wird, und je reifer er die Welt mit ihrem Wohl und Wehe erkennt, mit immer subjektiverer Kritik an, und so werden besonders die Credo-Sätze seiner letzten Messen zu ganz persönlichen Bekenntnissen eines Herzens, das durch Zweifel und Kämpfe sich zu einer festen Position in Glaubenssachen durchgerungen hat. Die ersten vier Messen fallen noch in die Jünglingsjahre Schuberts (1814—1816), können also kaum eine bereits abgeschlossene Weltanschauung bedeuten. Sie erwachsen den Stimmungen eines kindlich frommen Gemütes. Das, was besonders in Beethovens missa solemnis groß erscheint: die rein künstlerische Gestaltung einer subjektiven Weltanschauung, erringt Schubert selbständig, ohne Vorbilder oder fremde Einflüsse, in seinen beiden großen Messen.

Schuberts Messen in der Literatur.

Was die Literatur über Schuberts Messen zu sagen hat, ist nicht ihrer Bedeutung entsprechend. Das Zeugnis Kretzschmars über Schuberts letzte beide Messen erweist, daß man es wagen kann, den Messen Schuberts eine solche Bedeutung zuzusprechen, wie ich es tun werde. Kretzschmar schreibt[1]): „Schubert hat in diesen Kompositionen (Messen in As und Es) der musikalischen Welt zwei Werke zugeführt, die wir ohne Bedenken den Spitzen der Gattung zuzählen, und welche für die Eigenart, Tiefe und Kraft seiner Natur die glänzendsten Zeugnisse bilden. In keiner seiner Symphonien — mit Ausnahme seines D-moll-Quartetts können wir sagen: in keinem seiner Instrumentalwerke — hat Schubert die geistige Größe wieder erreicht, in welcher er in diesen beiden Messen vor uns steht." „Man kann ruhig behaupten, wer die As-dur-Messe nicht kennt, kennt die volle Bedeutung Schuberts überhaupt nicht."

Damit ist mit allem Nachdruck ausgesprochen, daß man, um ein wirkliches Bild von Schubert zu gewinnen, seine Messen nicht übergehen darf.

Kreißle bringt in seiner „biographischen Skizze" Schuberts Kirchenmusik zur Sprache. Er erkennt sie, allerdings vorsichtig, an. Er betont dabei mit Recht, daß es Schuberts Eigenart unmöglich machte, in oberflächlich konventionellen Bahnen zu wandeln, daß die Tiefe seiner Seele sich in seinen

[1]) Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal II, 1. S. 223.

Kirchenmusikwerken ebenso wie in allen Gebieten, in denen er tätig war, widerspiegeln müsse[1]). Kreißles Meinung, daß Schuberts beide große Messen „ganz herrliche Musik enthalten und zu dem Hervorragendsten gehören, was die moderne katholische Kirchenmusik aufzuweisen hat", bestätigt vollkommen das oben angeführte Zitat Kretzschmars.

Die Schubertbiographen bringen im allgemeinen nur kurz die katalogisierenden Berichte von den Messen. Heuberger widmet der G- und Es-Messe eine eingehendere Betrachtung, die den hohen Wert der beiden Werke vollkommen anerkennt. Er sagt, daß „die Komposition von Kirchenmusik für Schubert keineswegs eine rein künstlerische Angelegenheit" war, sondern daß Schubert in „wahrer Religiosität" und in dem „durch Herkunft, Erziehung und Beruf vermittelten engeren Verkehr mit der Kirche, ihren Dienern, ihrem Kult" seine Messen schrieb als musikalischen Kommentar zu seinen religiösen Anschauungen und Bedürfnissen.

Immerhin ist es befremdend, daß eine durchweg eingehende Betrachtung der Schubertschen Messen in der Literatur fast fehlt, daß eigentlich außer in den oben erwähnten dankenswerten Würdigungen der Messen Schuberts nirgends der wirkliche hohe Wert derselben recht zur Geltung kommt.

Der einzige Biograph, der sich eingehend mit Schuberts Messen beschäftigt, ist Reißmann, aber leider tut er es, um die Geringwertigkeit derselben zu erweisen. (Einige Einzelheiten, die Reißmann zu den Messesätzen bringt, werde ich an den betreffenden Stellen meiner Analyse anfügen.)

Die Gründe, weshalb Reißmann den Messen Schuberts einen höheren Wert abspricht, sind formeller Natur. Zunächst verlangt Reißmann von einer wertvollen Messenkomposition völligen Verzicht auf alle kultischen Rücksichten. Eine Messe, die „das Bedürfnis der Kirche und das spezielle der Gemeinde" allzusehr im Auge habe, könne deshalb nicht künstlerisch bedeutsam sein, weil der lyrische Inhalt der Messe „nicht einmal die kirchlichen Handlungen, mit welchen er verbunden wird, auch nur entfernt andeutet" (S. 257). Erst „losgetrennt von dieser kirchlichen Handlung gewinnt sie ihre eigenste Bedeutung." Es ist wohl richtig, daß die kultischen Handlungen mehr und mehr Formen

[1]) Kreißle von Hellborn, Franz Schubert, eine biographische Skizze. S. 116: „Über Schuberts Kirchenmusik pflegen selbst Musiker von Fach etwas zu leichtfertig mit den Worten hinwegzugehen, da sie nur von geringer Bedeutung sei. Dieser Ausspruch ist aber nur zum kleinen Teil richtig, und dürfte höchstens auf die Gradualien und Offertorien, die zumeist schnell hingeworfen, immerhin aber mit echt Schubertscher Melodie verschwenderisch ausgestattete Solostücke mit Begleitung sind, Anwendung finden. Schubert war durchaus nicht der Mann, der längere Zeit in einem Gebiet der Musik verweilt hätte, ohne darin unverkennbare Spuren seines Genies zurückzulassen; und so finden sich denn auch unter seinen für die Kirche bestimmten Kompositionen einige von hohem und höchstem Wert."

geworden sind, die jede persönliche Anteilnahme, jedes individuelle Denken und Empfinden unnötig erscheinen lassen und so für künstlerische Behandlung wertlos sind. Dagegen gestattet aber doch jedes persönliche Wollen des Künstlers auch innerhalb des Rahmens der kirchlichen Formen eine subjektive Auffassung der Dinge, und diese ist unzweifelhaft das Große in Schuberts Messen. Reißmann spricht aber Schubert jede tiefergehende Subjektivität ab. „Beschränkende Rücksichten auf die Auffassungsfähigkeit der Gemeinde" (S. 89), die Verhältnisse „eines bestimmten Kirchenchors", für den er seine Messen geschrieben habe, „die Gewöhnung an eine bestimmte Auffassung oder der Wortreichtum des Textes," „beengende Beschränkungen, welche sich Schubert durch Rücksicht auf kirchliche Aufführungen auferlegte," dies alles habe Schuberts Phantasie gelähmt und ihn daran gehindert, „vollendete Kunstwerke zu schaffen". „So gewinnen diese Messen wohl für die kirchliche Erbauung, nicht aber in gleichem Maße für die Kunst und ihre Entwicklung Bedeutung" (S. 257). Reißmann findet nichts oder nur wenig wertvolles in Schuberts Messen. „Sinnlicher Reiz der Melodik und der Klangreiz einer gewählten Harmonik, eine auf Wirkung berechnete Instrumentation", sinngemäße Textdeklamation, ohne „daß dadurch sein tiefer Sinn näher erläutert würde", daneben „Tonsätze, die an der hergebrachten kirchlichen Ausdrucks- und Auffassungsweise festhalten", dies sind die Dinge, welche Reißmann zu beurteilen für nötig hält. Über den äußeren Formen der Motivbildung, des Aufbaus, der Instrumentation vergißt er vollends den Wert der Persönlichkeit, die aus der Tiefe der Konzeption hervorleuchtet, zu würdigen, und so entgeht ihm der Hauptwert der Messen Schuberts. Außerdem ist, ganz abgesehen davon, daß Reißmann in seiner Kritik durchaus nicht immer das Richtige trifft, selbst da nicht, wo er von formellen Gesichtspunkten ausgeht, die Reißmannsche Betrachtung der Messen Schuberts nicht vollständig: Es fehlt die vielleicht größte, die As-dur-Messe, ganz.

Die Gründe, weshalb sonst Schuberts Kirchenmusik teils nur vorsichtig anerkannt, teils übergangen, teils abgelehnt wird, sind doppelter Natur, jenachdem die Kritik auf einseitig formellem, oder auf exklusiv kirchlichem Standpunkt steht.

Gumprecht[1]) sagt in Bezug auf Schuberts Messen: „Insgesamt schließen sich die Messen derjenigen Richtung an, der es weniger um die innere Deutung der Worte, als um die äußere Verherrlichung des Kultus zu tun gewesen ist. Sie nehmen in dieser Beziehung zu der Aufgabe dasselbe Verhältnis ein, wie sämtliche Messen von Haydn und die meisten von Mozart. Die katholische Kirchenmusik hatte sich längst daran gewöhnt, die gottesdienst-

[1]) Gumprecht: Franz Schubert Studie. Aufsatz in „Unsere Zeit, deutsche Revue der Gegenwart." S. 134.

lichen Handlungen nur als geistliche Lustbarkeiten zu betrachten und deshalb zum Altar nichts anderes zu bringen, als allerlei glänzenden und gefälligen Zierat. Sobald die Kunst mit dem Inhalt des Textes Ernst macht, lediglich aus ihr ihre Töne schöpft, wird sie sich mit innerer Notwendigkeit zu polyphoner Gestaltung getrieben fühlen; und, was damit zusammenhängt, in der Fülle, wie im Farbenglanz der Instrumentation ein gewisses Maß nicht überschreiten. In den Schubertschen Messen hat der Kontrapunkt nur von wenigen, durch ein festes Herkommen ein für allemal bezeichneten Stellen Besitz ergriffen, alles übrige ist im homophonen, oder wie man ehedem sagte, im galanten Stil gesetzt. Wir hoben schon hervor, daß an den Schubertschen Messen, wie an ihren Vorbildern, nämlich fast sämtlichen katholischen Kirchenkompositionen seit dem Anfange des 18. Jahrhunderts, eine spezifisch religiöse Stimmung nur sehr geringen Anteil hat." Gumprecht vermißt neben der Polyphonie bei Schubert mit vollstem Unrecht eine „spezifisch religiöse Stimmung". Was spezifisch religiöse Stimmung sei, wird kaum exakt zu definieren sein. Schuberts Kirchenmusik ist meines Erachtens nur religiöse, allerdings sehr individuelle religiöse Stimmung. Daß Gumprecht die „äußere Verherrlichung des Kultus" auf Kosten der „inneren Deutung der Worte" bevorzugt glaubt, zeugt von vollständigem Mißverstehen der den Text oft so unendlich tief erfassenden Kirchenmusik Schuberts.

Kornmüllers Lexikon erwähnt nur kurz fünf Messen Schuberts. Eine Beurteilung fehlt ganz. Messen von Cherubini z. B. als Vertreter jener Zeit, sind mit folgenden Worten charakterisiert: „Sie sind Meisterwerke religiöser, aber nicht kirchlicher Tonkunst, gleich denen Beethovens." Zu Gänsbachers Messen: „Sie widersprechen dem kirchlichen Geiste vollends durch das gemütliche, heitere Wesen, das den Wiener Volkscharakter zeichnet, und mit kirchlicher Würde sich nicht vereinbaren läßt." Kornmüller urteilt über die kirchenmusikalischen Produkte der Romantik fast durchweg in dem Sinne dieser angeführten Zitate. Man wird also daraus schließen dürfen, daß er über Schubert ähnlich geurteilt haben würde.

Laurencin[1]) geht aus formellen Gründen soweit, Schubert die Befähigung zur Kirchenmusik gänzlich abzusprechen. Er schreibt: „Zu einer Schöpfung, wie es ein Kirchentonwerk ist, halte ich Schubert nicht für reif genug, eine Erkenntnis, die sich mir klar herausgestellt hat aus jenen geistvollen, ja in manchen Einzelheiten sogar ewig schönen Messen Schuberts. Aber ein religiöses Ganze zu schaffen, war ihm versagt, und wäre es ihm auch geblieben, trotz (!) nachgeholter kontrapunktischer Studien. Denn viele sind berufen, wenige aber auserwählt." Er sagt schließlich: „Wir bedürfen seiner Messen nicht, um aus seinen Werken den Tongeist in seiner vollen Größe herauszufühlen, und be-

[1]) Laurencin, Zur Geschichte der Kirchenmusik (1856). S. 107.

geistert zu erkennen." Dies, genau das Gegenteil der Worte Kretzschmars, bestätigt, daß weder die einseitige Forderung der Polyphonie noch die der kirchlichen Objektivität die Kirchenmusik Schuberts recht zu würdigen in den Stand setzt.

Eine ähnliche ablehnende Haltung nimmt die neuere kirchenmusikalische Literatur ein. Veranlaßt durch die starke Verflachung der kirchlichen Musik im 18. Jahrhundert und die immer wachsende Verweltlichung derselben ist in katholisch-kirchlichen Kreisen nicht nur, sondern auch auf protestantischer Seite (z. B. Moritz Hauptmann) eine Reaktion eingetreten zu Gunsten der a cappella-Kirchenmusik im Stile Palestrinas. Daß diese Reaktionspartei in vielen Dingen Recht hat, erkennt man auf einen kurzen Blick in die Massenliteratur der Kirchenmusik. Hinsichtlich der Instrumentalkirchenmusik unserer größten Meister aber geht die Reaktion in ihrer Verurteilung zu weit. In ihrer Forderung, daß sich die Kirchenmusik allen weltlichen Zusammenhangs zu entäußern habe, stellt sie mehr und mehr eine absolute Norm für Kirchenmusik auf, die schließlich ganz objektiv den dogmatischen Forderungen der Kirche zu entsprechen habe. Sie bildet so an dem Vorbilde Palestrinas einen Normalstil, der aber ebenso willkürlich autonom ist, wie jeder sogenannte Stil autonom, d. h. ein Ausfluß des jedesmaligen Einzelzeitgeschmackes ist. Da der leitende Grundsatz einer jeden Partei einen normativen Hintergrund haben muß, muß natürlich auch die kirchenmusikalische Reformpartei die Anerkennung eines Stilprinzips als einzige objektive Norm fordern. Leider aber sind solche Normen Extreme und schließen die geringste Annäherung an gegnerische Prinzipien aus. Es ist demnach begreiflich, wenn sich die Reaktion gegen die Instrumentalkirchenmusik schließlich auf im allgemeinen unhaltbare, kunstkritische Grundsätze versteift. Diese Position schließt aber eine wirkliche Würdigung des Wertes der Instrumentalkirchenmusik unserer großen Meister vollends aus.

Daß auch Schuberts Kirchenmusik von solchen Gesichtspunkten aus nicht gewürdigt werden kann, ist nicht mehr verwunderlich. Schuberts Messen mußten ja an der Seite derer von Beethoven, Cherubini u. a. m. der radikalen Kritik jener Vorkämpfer der Reformideen zum Opfer fallen. Wir können aber hier, wo es sich nicht darum handelt, für oder wider die Instrumentalkirchenmusik des 18./19. Jahrhunderts eine Lanze zu brechen, sondern wo es uns lediglich auf Schuberts Persönlichkeit ankommt, es uns versagen, näher auf die Gründe jener exklusiven Kritiken einzugehen. Grundsätze, wie sie z. B. Kornmüller aufstellt zur Kritik der Kirchenmusik[1]), können für uns

[1]) Kornmüller, Lexikon der kirchlichen Tonkunst. Art. Messe: „Man muß sich an den streng liturgischen Gesang, dessen sich die Kirche von jeher bediente, und worin sie den wahren Ausdruck niedergelegt hat und die richtige Stimmung verdolmetscht hat, halten."

„Hätten die Komponisten nicht ihre Ansicht und Meinung, ihr oft so verkehrtes,

hier nicht maßgebend sein. Eine Stellungnahme, die jede Subjektivität in der Kirchenmusik zugunsten eines kirchlich-normativen „Stils" verbietet, kann für die Beurteilung von Kirchenmusik einer Zeit, deren charakteristische Eigenheit gerade subjektives Empfinden in höchstem Grade ist, nicht in Betracht kommen, zumal jene Richtung nicht nur in äußeren Dingen (Instrumentalbegleitung, Formen usw.), sondern auch in inhaltlicher Beziehung (Textauffassung, Stimmungsgehalt) einzig giltige Normen[1]) prägt und ihre Anerkennung fordert, Normen, die den Grundprinzipien jeder Kunstästhetik insofern zuwiderlaufen, als sie bezwecken, das Hauptelement der Kunst auszuschalten: die Anerkennung der freien Persönlichkeit des Künstlers[2]).

Der kurze Überblick über die Stellung der Literatur zu Schuberts

---

subjektives Urteil, losgetrennt von der Kirche als maßgebend verfolgt, wir hätten nicht über soviel Quark und unkirchliche Musik zu klagen; denn die Kirche kennt keine Leidenschaftlichkeit, ist gleich fern von exzessiver Freude, als niedergeschlagener Trauer, verabscheut alle weltliche Sentimentalität, dramatische Effekte, süßliche Melodiehascherei und alles gemeine und triviale Musikmachen."

Allgem. Wiener Musik-Zeitung, 15. Aug. 1843. „Das religiöse Leben ist ein objektives, die Subjektivität des Einzelnen soll sich diesem allgemeinen unterordnen, soll sich selbst als Moment demselben assimilieren, und nicht egoistisch hervortreten und mit ihrem Ich prunken wollen."

[1]) z. B. Kornmüller, Lexikon der kirchlichen Tonkunst. Art. Beethoven: „Es muß ein geradezu ungünstiges Urteil über seine Kirchenwerke gesprochen werden. Im allgemeinen hat Beethoven Neigung zur Kirchenmusik, aber wohl nur zur Kirchenmusik, wie er sie auffaßte und sich vorstellte. Er komponierte sie ganz subjektiv und von allen äußeren Rücksichten unabhängig, — — nur seine Stimmung gab er, die Stimmung der Kirche war für ihn nicht im geringsten maßgebend. — — Die einzelnen Teile seiner Messen — — können mit jedem anderen etwas religiösen Texte für sich allein gerade so gut gesungen werden." (Nohl: „Beethoven hat ganz gewiß die Worte nur beibehalten, weil ohne Worte nicht gesungen werden kann. . . . keine bestimmte Vorstellung liegt zu Grunde." „Beethovens Werke für die Kirche sind keine kirchliche Musik. . . . Seit Beethoven ward der Kirchenstil aus seiner alten Form gänzlich herausgerissen, man verlor die Einsicht in die zu lösende Aufgabe vollends, der weltliche Stil ward der Kirche aufgedrängt . . . Beethovens Messen ermangeln der leidenschaftslosen, demütigeren, friedlichen Frömmigkeit. Ausdruck der Heftigkeit, Steigerung jeglichen Gefühls bis auf die Spitze ist nicht das Wesen der Kirchenmusik."

Art. Haydn: „Durch die Verflachung des religiösen und kirchlichen Sinnes geschah es, daß man den kirchlichen Geist beiseite setzte und mit subjektiv für andächtig gehaltenen Gefühlen und Produkten den lieben Gott echt zu ehren wähnte."

Art. Mozart: „Es kann den kirchlichen Kompositionen Mozarts das Prädikat von kirchlicher Musik nicht zugestanden werden . . . Es überwiegt (beim Requiem) die subjektive Ausprägung der Gefühle zu sehr, um das auszudrücken, was die Kirche bei der Feier des Gottesdienstes für ihre abgestorbenen Kinder denkt und fühlt."

[2]) Vgl. Wilh. Weber, Beethovens missa solemnis. S. 60. „Unter „kirchlich" verstehen wir das Aufgeben der eigenen Persönlichkeit vor dem, was eine bestimmte Religionsform unserem Denken und Fühlen an autoritativ festgestellten Normen aufprägt."

Messen hat gezeigt, daß diese von keiner Seite bislang die verdiente Würdigung gefunden haben. Bei einer Persönlichkeit wie Schubert ist aber auch die religiöse Seite des Charakters, als deren Abbild seine Kirchenmusik anzusehen ist, zu einem vollständigen Bilde unentbehrlich. Diese Lücke in der Schubert-Literatur strebt die vorliegende Arbeit auszufüllen.

Schubert und die Wiener Instrumentalmesse.

Wir haben oben gesehen, in welch engem Verhältnis Schubert zu der kirchenmusikalischen Praxis der Wiener Kirchen stand. Es ist daher selbstverständlich, daß Schubert die Elemente der lokalen Tradition auch in seine Messen aufnahm. Ein kurzer vergleichender Überblick mag deshalb feststellen, was Tradition ist, und wieweit Schubert dieser folgt, und was Schuberts Eigentümlichkeiten sind.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß die Entwickelung der Oper, der arioso Koloraturstil, die Steigerung der Instrumentaltechnik durch die Fortbildung der weltlichen Instrumentalmusik seit 1600 großen Einfluß auch auf die Kirchenmusik ausgeübt haben. Und zwar einen nicht immer günstigen Einfluß. Die erhabene Weihe, die die a cappella-Messen der Zeit Palestrinas atmeten, sank durch Operneinfluß zu einer äußerlichen Feierlichkeit herab, einer Feierlichkeit, die nur unter Hinzuziehung des Orchesters mit Mitteln weltlichen Pompes und Glanzes prunkte, aber die Gedankenhohlheit nicht zu verdecken vermochte. Der Mangel geeigneter Chöre zwang zu größerer Inanspruchnahme von Solostimmen und Castraten, und ebnete auch hier wieder dem Opernhaften den Weg: der Gesangskoloratur. So ehrlich auch Fux bestrebt sein mochte, den Opernelementen in der Kirchenmusik entgegenzuarbeiten durch seine Instrumentalmessen, so wenig konnte es doch gelingen, die einmal eingerissenen Schäden restlos zu beseitigen.

Nachdem die Formen des Instrumentalkonzerts gänzlich in die Kirchenmusik übergegangen waren, konnten auch Haydn und Mozart, als die Erben Reutters, keine neue Zeit für die Messenkomposition heraufführen. In „dem durch Mozart und Haydn zur vollsten Weltüppigkeit herausgebildeten Kirchenstil“ [1]) waren die alten Formen nur noch soweit geblieben, als sie durch die Kultusverhältnisse gefordert wurden. „Weder Haydn noch Mozart hatten trotz ihrer unendlichen Kunstbegabung und Meisterschaft auch nur die leiseste Ahnung von demjenigen Zauber, welchen sowohl die höhere Vielstimmigkeit, als die Welt des Chorals auf andächtige Herzen zu üben vermag.“ [1])

Es ist eine Zeit des Tiefstandes der kirchlichen Musik in Wien. Diese

[1]) Laurencin: Zur Geschichte der Kirchenmusik. S. 39.

Epoche hat allerdings die traurigsten Früchte gezeitigt. Jeder, der einigermaßen Noten zu schreiben verstand, komponierte Messen. Man beachte nur die schier unübersehbare Menge von Messenkomponisten und -kompositionen jener Zeit. Wie oberflächlich und verständnislos man damals den allsonntäglichen musikalischen Bedürfnissen der Kirche gerecht zu werden suchte, ist kaum zu schildern. Die Tatsache, daß Kantoren kleinerer Kirchen, um am Sonntag eine wirkungsvolle Messenmusik zu haben, die zurzeit beliebtesten Operettenmelodien mit dem Messetext versahen und dann, wohl in etwas feierlicherem Tempo, zur Verherrlichung des Gottesdienstes vortrugen, entzieht sich unserem Verständnis, ist aber auch z. B. in Italien damals sehr üblich. (Vgl. Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal II. 1.) Dazu kommt noch, daß zumeist, selbst in den großen Kirchen Wiens die Aufführungen auch bedeutenderer Messen in ganz unglaublich schlechter Form stattfanden.[1]) So finden wir zu Beethovens und Schuberts Zeit sowohl Publikum als Kirchenkomponisten in einem Labyrinth von Geschmacklosigkeit und Ignoranz, aus dem niemand den Ausweg finden konnte. Das bewegende Moment ist die Frage, was das Publikum verlangt. So wird die Messenkomposition in ihrem äußeren Gewand nach dem Geschmack des Publikums gebildet. Interessant sind bezüglich der Behandlung des Orchesters die Auslassungen Kochers:[2]) „Deswegen (weil eine Geige und selbst mehrere Geigen „mit ihrem spitzen Ton" den „Gesang nicht hörbar unterstützen" können) haben die Geigen, um sich hörbar zu machen, zu einer langen Note des Chores oft ganze Rouladen zu spielen, als sollte die Geige mit Gewalt den Gesang ersäufen oder, um den ernsten Chor als lustiger Hanswurst herumtanzen, damit der Ernst der Kirche nicht zu sehr drücke oder langweile."

Das Publikum verlangte von einer Messe, die wirksam sein sollte, eine prunkhafte Aufmachung, ein festliches Gewand. Mandyczewski sagt:[3]) „Es galt (und gilt wie in den meisten katholischen Kirchen Österreichs heute noch) keine Messe für ‚schön', wenn sie des äußerlichen Pompes entbehrte." Dieser äußere Pomp beruhte zumeist in einer durch Trompeten, Posaunen und Pauken festlich gestalteten Instrumentation.[4]) Auch Schubert mußte bekanntlich

[1]) Kocher, Tonkunst in der Kirche (1823) S. 87 „Der größte Übelstand ist noch, daß die Instrumente sehr schlecht gespielt werden, sodaß jedes musikalische Ohr und Gefühl oft in der Kirche so gemartert wird, daß einem Hören und Sehen vergehen muß."

[2]) Kocher, Tonkunst in der Kirche, S. 87.

[3]) Revisionsbericht zur Gesamtausgabe der Werke Schuberts, Serie 13 (Messe in G dur).

[4]) Man vergleiche hierzu hinsichtlich der pomphaften Aufmachung der Messen: Allgem. Wiener Musikzeitung, 15. Juli 1843. „Ein paar Worte über die richtige Betonung des Meßtextes."

„Bei Kompositionen von Messen pflegen die Kompositeure die Tempi immer nach

diesem Zeitgeschmack Rechnung tragen und — wie Ferdinand Schubert später in der G dur Messe — in der C Messe die Bläser ad libitum zufügen. Denn das Publikum war zu jener Zeit dem Inhalt der Messe so entfremdet, daß es die Messe mehr als „kirchliche Lustbarkeit" betrachtete, als „äußere Verherrlichung des Kultus."[1])

Daß neben dieser pomphaften äußeren Aufmachung auch die Fuge in Wien ein unentbehrliches Stück in der Messe war, ohne das keine Messe gefiel, geht aus einem Briefzitat hervor, das die Vorliebe des Wiener Hofes für fugenreiche Kirchenmusik dokumentiert:[2]) Der Kaiser liebte den Stil der Reutterschen Messen, „die kurz, nicht schwer auszuführen waren, und gehörig durchgeführte Fugen enthielten."

Aber was für Fugen wurden zu dieser Zeit in Wien geschrieben! Fugen, wie sie ein Bach geschrieben hatte, brachte niemand mehr. Die ästhetisch großen Momente der Polyphonie aus der Bachschen Zeit waren verloren. Die Fugen, die sich in den Messen der Wiener Kirchenmusik um 1800 finden, sind allerdings geeignet, den bei der Komposition „vergossenen Angstschweiß" wahrnehmen zu lassen und die Fuge als notwendiges Übel empfinden zu machen. So wird es verständlich, daß über den Wert des Kontrapunktes in den Messen allmählich die Meinungen auseinandergingen.

Es ist ein steter Kampf zwischen Kirche, Kunstästhetik, Publikum und Komponist. Keinem von diesen Faktoren gelingt es, eine unbedingt alle befriedigende Lösung der Frage herbeizuführen, was zur rechten Kirchenmusik gehöre. So die Frage über den Wert der Polyphonie überhaupt: Joh. W.

---

einer stereotypen Weise unabänderlich beizubehalten, ohne Rücksicht auf den Text, der vielen eine terra incognita zu sein scheint, und doch bei einem so heiligen edlen Zweige der Musik wohl mehr Berücksichtigung verdiente, als mancher Tondichter anwendet, wenn er ein sinnloses Gedichtchen in Musik zu setzen bemüht ist. — Schon das Kyrie, das doch eine Bitte um Erbarmen ist, wird gewöhnlich mit einer triumphierenden Manier, besonders bei einer sogenannten missa solemnis geschrieben. — — Ganz vorzüglich ist aber das dona nobis pacem stets und durchweg fehlerhaft im Tempo. Es ist doch auch eine Bitte: „Gib uns Frieden". Warum ist diese Bitte immer Allegro, meistens Presto und sehr oft Prestissimo komponiert? Gewiß keine würdige Art, seine Bitte Gott im Galopptempo vorzubringen. Oder sollte es darum geschehen, um die andächtigen Zuhörer und Beter nicht mit der letzten Nummer noch aufzuhalten, wie es allenfalls in einer schlechten Oper oder ditto Konzert wünschenswert ist, wo ohnedies die Schlußnummern immer kurz sind und schnell abgeleiert werden? Da ist es wirklich nicht schade, und es kann überdies ein Jeder ohne Scheu auch früher fortgehen. Nicht so ist es in der Kirche! Hier soll die Musik die Andacht erhöhen und das feierliche vermehren, nicht Ohrenkitzel, sondern Emporheben der Seele zu Gott auf den Schwingen der edelsten Musik ist der Zweck einer Meßkomposition! (Filharmonicus.)

[1]) Vergl. Gumprecht. (Zitat auf Seite 9.)

[2]) Moritz von Dietrichstein an Graf Lichnowsky, 23. Febr. 1823, bezüglich einer von Beethoven zu komponierenden Messe.

v. Ehrenstein (die Kirchenmusik usw. 17.) will in der Kirche keine Fugen. Die Fuge mit ihren unheimlichen Gesetzen sei ein mathematisches Kunststück, in dem doch von Gefühl, jedenfalls von religiösem Gefühl keine Rede sein könne. Und doch wäre sie gerade der wesentliche Bestandteil der Kirchenmusik. Dagegen fordert ein Rezensent der allgem. Wiener Musik-Zeitung aus folgenden Gründen die Fuge:[1] „Ich möchte behaupten, daß es gewisse Teile der Messe gibt, die ihrer inneren Natur nach die Anwendung der Fuge im eigentlichsten Sinne fordern, wie z. B. ‚cum sancto spiritu', ‚osanna' ‚et vitam', kurz alle jene Momente, wo das ästhetisch Große als Hauptelement des Textes vorwaltet."

Es ist kein erfreuliches Bild, das sich im Hinblick auf die Kirchenmusik in Wien zur Zeit Beethovens bietet. Wenn man auch anerkennen kann, daß Haydn in seiner liedmäßigen, die Formen der Sonate und Arie bevorzugenden Schreibweise eine allgemein verständliche, ihm von Herzen kommende Stimmung zum Ausdruck brachte, die Spuren der geistlosen, inhaltslosen Manier seiner Zeit sind doch zu auffallend, um ihn über seine Zeit zu stellen. Mozarts Messen sind zum größten Teil Jugendarbeiten, alle nach erzbischöflicher Schablone gearbeitet, und bedeuten so ebenfalls keinen Fortschritt in der Kirchenmusik. Abgesehen davon, daß Haydns und Mozarts zahlreiche Koloraturarien in den Messen ganz und gar in weltlichem Gewand stecken, hat Mozart auch äußerlich die Grenze zwischen Oper und Kirchenmusik nicht gezogen: Seine 14. Messe (Köchel 317) ist doch weiter nichts als ein geschicktes Arrangement einzelner Nummern aus Cosi fan tutte. Betrachtet man zum Überfluß noch die unübersehbare Menge minderwertiger, geschäftsmäßiger Kirchenmusik (Messen von Albrechtsberger, Diabelli, Eybler, Gänsbacher, Gaßmann, Hummel, Pasterwitz, Preindl, Salieri, Schiedermayr, Stadler, Tomaschek, Weigl u. v. a.), so gestaltet sich das Bild keineswegs erfreulicher.

Erst Beethoven und die Romantik bringen höhere Gesichtspunkte. Riemann charakterisiert jene Übergangsperiode der Kirchenmusik[2]: „An Stelle der naiven Gläubigkeit und des zufriedenen Gottvertrauens wird nach einer Periode starker Verflachung ein leidenschaftliches Suchen nach dem Heil der charakteristische Inhalt der Kirchenmusik." Die Romantik mit ihrem „stärkeren Hervortreten der Subjektivität"[2] vertieft die Auffassung der Kirchenmusik. Wenngleich auch Beethoven nur indirekt für die Entwicklung der Messe als „Kirchen"musik in Betracht kommt, so bedeutet doch seine missa solemnis auch in „kirchlich"-musikalischer Beziehung eine die ängstlich gewahrten Schranken der Tradition durchbrechende, befreiende Tat. Beethoven steht mit seinen beiden Messen bewußt in gar keiner Beziehung zu dem „Bedürfnis der Kirche".

[1] Allgem. Wiener Musik-Zeitung, 15. Aug. 1843.

[2] Riemann, Musik-Lexikon. Art. Geschichte der Musik.

Seine Meistermessen scheiden damit ganz aus aus dem Vergleich wirklich kirchlich gedachter Tonwerke[1]).

Schuberts Messen haben neben denen Beethovens das Verdienst, die musikalische Gestaltung des Messetextes wieder zu einer ganz individuellen Aussprache persönlicher Religiosität, persönlicher Weltanschauung erhoben zu haben. Das Interesse der musikalischen Ausschmückung des Gottesdienstes tritt in den Hintergrund, Hauptsache wird die künstlerische Gestaltung des Ideen- und Stimmungsgehaltes der Messe. Daß Schubert in seinen Jugendmessen bisweilen die breite, bequeme Straße der traditionellen Schablone geht, ist nicht zu leugnen, entschuldbar aber durch die Jugend Schuberts und seine abnorme Überproduktivität einzelner Jahre.

Wie weit sich Schubert in seinen Messen an seine Vorbilder anschließt, mag folgende vergleichende Übersicht kurz erläutern.

Kyrie. Das Kyrie hatte ursprüglich drei gesonderte, selbständige Teile: Kyrie eleison — Christe eleison — Kyrie eleison, das zweite Kyrie als Fuge behandelt. Diese Form, auch bei Bach üblich, hat sich allmählich gekürzt. Nur in wenigen Fällen trifft man sie noch an, z. B. bei Haydn (Nr. 5 C-dur), Cherubini (D-moll 1821), Schubert (Kyrie Nr. 3, 1813). Meist findet man das zweite Kyrie als Wiederholung des ersten mit kurzer Coda (einfache Liedform)[2]). Bei Haydn, wie der Reutterschen Schule geht dem eigentlichen Kyrie zumeist ein langsamer, feierlich gehaltener Einleitungssatz voraus, Kyrie eleison, dem ein bei Haydn übliches Allegro folgt. Mozart tut desgleichen in der 3. 4. und G-Messe (Köchel Nr. 66, 139, 257). Die Form a b a findet sich für das Kyrie bei Beethoven und den meisten Wiener Messenkomponisten um 1800 als die übliche. Eine eigenartige Erweiterung zeigt das Kyrie der 4. Messe von Mozart (Köchel 139): Adagio (Kyrie), Allegro (Kyrie — Christe — Kyrie), Andante (Christe, Solostimmen) Allegro da capo.

Das Christe im scharfen Gegensatz zum Kyrie zu behandeln, ist eine alte Sitte. Sogar in der alten Vokalmesse, z. B. bei Palestrinas Freund L. da Vittoria findet sich dieser Gegensatz besonders scharf ausgeprägt. Durch Tempowechsel führen zu Kontrastwirkung z. B. alle die Messen, die für das Kyrie drei Sätze haben, wie die alten Messen. Ebenso Bach, Haydn (Nr. 5, C-dur), Mozart (Köchel Nr. 139, 317) und Cherubini. Ein weiteres

[1]) Vgl. Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal. S. 198: „Tatsache ist, daß sich Beethoven mit dieser C-dur-Messe auf einen ganz anderen Boden stellt, als der war, auf welchem die Messen seiner Zeit, auch die Haydns und Mozarts, zu entstehen pflegten."

[2]) Vgl. hierzu Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal. II, 1. S. 199: „Die Sonderung des Kyrie in drei getrennte, selbständige und thematisch verschiedene Sätze, wie sie in der alten Vokalmesse üblich war, und wir sie noch in den Messen Bachs treffen, war in der Instrumentalmesse schon lange vor Haydn aufgegeben."

allgemein übliches Kontrastmittel für das Christe ist die Bevorzugung der Solostimmen mit mehr oder weniger starker Inanspruchnahme des Chores für das meist fauxbourdon-artige Stammeln des eleison. Die Verwendung von Solostimmen für längere, abgeschlossene Teile der Messe, wie sie früher (Bach) üblich war, hatte, wie wir bereits sahen, der konzertmäßigen Koloraturarie Mozarts und Haydns den Boden bereitet. Später verliert sich dieser Gebrauch mehr und mehr. Außer wenigen Fällen, wie Cherubini (D-moll) und Weber (Jubelmesse), schränkt sich der Gebrauch der Solostimmen mehr ein in einen Wechselgesang zwischen Solostimmen und Chor in kleineren Partien. (Eine ständige Ausnahme macht das Benedictus, das in den meisten Fällen nur von Solostimmen gesungen wird.) Mit Beethoven und Schubert tritt dann eine noch engere Verknüpfung von Solostimmen und Chor ein. (Vgl. Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal. II, 1. S. 199.)

Die Gegensätzlichkeit des Kyrie und Christe kann wohl als meist gebrauchte Ausdrucksform des Christe gelten. Auffallend kurz und ohne besondere Charakteristik findet sich das Christe auch behandelt, teils bedingt durch die allgemeine Kürze der betreffenden Messe überhaupt, teils aus anderen, unklaren Gründen. So hat das Kyrie der 14. Messe Mozarts (Köchel 317) nur einen einmaligen Anruf Christe. Ebenso kurz ist der zwei Takte umfassende Anruf Christe bei Haydn Nr. 2 (C-dur). Derartige Kürze ist durchaus Ausnahme.

Was den Stimmungsgehalt des Kyrie betrifft, so lassen sich da die direktesten Gegensätze feststellen. Demütige, kindlich vertrauende Hingabe ist wohl der Grundcharakter des Kyrie. Die alte Messe wahrt auch zumeist diese Stimmung[1]). Haydn an der Spitze der Reutterschen Schule läßt diese Stimmung noch nachklingen in dem kurzen langsamen Satz, der dem eigentlichen Kyrie vorangeht, fährt aber dann in einem durchaus heiteren Allegro fort, so daß das Kyrie mehr den Charakter einer festlichen Ouverture annimmt. Oft (z. B. in der 5. Messe in C-dur) schreibt er nach dem Largo ein längeres Orchestervorspiel, das ganz und gar dem Konzert angehört. Mozart, dessen Messen zumeist früher als die Haydns entstanden sind, hat auch jene Kyrie-Sätze, die, nur als Einleitung gedacht, dem Inhalte keine Bedeutung beilegen (Köchel Nr. 66, 139, 167, 192, 194, 220, 258, 275). Doch bringt er zuweilen auch eine tiefer empfundene Kyrie-Stimmung zum Ausdruck (Köchel Nr. 139, 259, 317, besonders 337). Beethovens Kyrie-Sätze sind beide unendlich tief gefaßt. Die meisten weniger bedeutenden Messenkomponisten zur Zeit Beethovens, besonders Eybler, schreiben das Kyrie in mehr

[1]) Vgl. dagegen Kretzschmar, Messen von Mouton. Führer durch den Konzertsaal. II, 1. S. 159.

zarterem Charakter[1]). Doch finden sich daneben auch „Marsch- und Einzugsmotive“[2]) zahlreich in Kyrie-Sätzen verwendet. Cherubini entnimmt in der D-moll-Messe dem eleison den Gedanken an die Menschenschuld, und gestaltet so das Kyrie in „schauerlicher Feierlichkeit“ mehr zu einem Bußgesang.

Das Kyrie hat in der Messenliteratur einmal wegen seiner Stellung zu Anfang, als Einleitungssatz der Messe, dann auch seinem ganzen Charakter nach es nie zu einer allgemein gebräuchlichen Auffassungsweise bringen können. Doch läßt sich kurz wohl sagen, daß die Auffassung als kindlich frommes Gebet, vielleicht mit Hereinklingen schuldbewußter Traurigkeit die überwiegende ist. Die Zeit, die das Kyrie als rauschendes Festvorspiel auffaßte, war die Zeit des Tiefstandes der Messenkomposition, die überhaupt nicht den Inhalt der Messe zu ergründen strebte, sondern eben nur zur Erhöhung des Nimbus der Kirche Musik machte.

Schuberts Kyrie ist in allen Messen, außer der in B-dur, konsequent als inniges Gebet gefaßt. (Die drei Kyrie-Sätze aus der Konviktzeit lehnen sich zu sehr an bestimmte Vorbilder an, und müssen durchaus nur als Studien, nicht als vollgültige Werke angesehen werden. Sie sind deshalb hier auch nicht in Betracht gezogen.) In der B-dur-Messe streift das Kyrie mehr an die Einleitungssätze, die die Wiener Schule zu schreiben pflegte. Zweifellos erhebt sich Schubert, was die Tiefe der Konzeption des Kyrie betrifft, hoch über seine Zeitgenossen, wenn er auch Beethoven darin nicht erreicht.

Gloria. Für das Gloria ist die allgemeine Gestalt der Auffassung durch den Text von vornherein mit größter Deutlichkeit vorgezeichnet: Ein Jubelgesang. Wenn man für die Eingangsworte (Lukas 2, 14), den Lobgesang der „himmlischen Heerscharen“, allgemein die höchsten Töne des Jubelns, deren die Musik fähig ist, mit elementarer Kraft und großartigen Fanfaren anstimmt, so ist diese allgemeine Auffassung sicherlich nicht leere Tradition, sondern in den meisten Fällen neu textgezeugt. Zumeist Allegro stürmt dieser Jubel dahin. Eine seltene Ausnahme bedeutet das Gloria der C-Messe Beethovens welches ein Adagio festlichen Charakters ist. Eine fast allgemeine Eigenart des Gloria-Themas ist sein aufstrebender Charakter, eine Eigenart, die für die fast objektive Allgemeingültigkeit gewisser musikalischer Ausdrucksformen ein beredtes Zeugnis ablegt. Dieser festliche Jubel setzt sich fort bis zu dem Gratias, in kürzeren Messen ohne Unterbrechung, in Messen, die den Textinhalt erschöpfender ausdeuten, durch zartere Charakterisierung des et interra

[1]) Schön sind hierzu die Worte C. M. von Webers (Brief an Rochlitz): „Habe ich in der ersten (Messe) ganz meiner Überzeugung und dem tiefen Gefühl der Größe des Gegenstandes mich hingegeben, so will ich jetzt mir eine froh und fröhlich, kindlich bittend und jubelnd zum Herrn betende Schar denken.“

[2]) Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal. II, 1. S. 219.

pax hominibus bonae voluntatis und durch demütiges Stammeln des adoramus unterbrochen, das adoramus sogar oft in plötzlichem, schroffem Gegensatz zum laudamus ausgedrückt. (Bach, A-dur, Beethoven, Schubert.) Haydn charakterisiert in der angegebenen Weise fast durchweg, ebenso Mozart, mit Ausnahme einzelner missae breves (Köchel Nr. 49, 167, 192, 257). Cherubini, Schubert und die meisten Komponisten größerer Messen tun desgleichen. Wo eine eingehendere Charakteristik dieser Stellen fehlt, handelt es sich in der Regel, wenn es nicht gerade ganz oberflächliche Kompositionen sind, um in der ganzen Anlage knappere Formen. Selten finden sich die Worte laudamus, benedicimus, glorificamus te im Charakter des adoramus durchgeführt, wie bei Bach (H-moll), Mozart (Köchel Nr. 66, 139, 220).

Das Gratias bringt inhaltlich ein neues Bild: demütige Dankbarkeit. Fast allgemein tritt hier ein Tempowechsel ein zur Bezeichnung des Gegensatzes von Jubel und Dankbarkeit. Kleinere Formen charakterisieren an dieser Stelle nur durch zartere Farben ohne Tempowechsel. Die Reuttersche Schule, als ihre Hauptvertreter Mozart und Haydn, die für das Gloria in der Regel nur drei Hauptteile disponieren: Gloria — Qui tollis — Cum sancto spiritu —, übergehen oft das Gratias ohne besondere Charakterisierung. So tut Mozart in seinen missae breves, die ja ohnehin Kürze verlangen, und in den großen Messen mit Ausnahme zweier (Köchel Nr. 66, 139), und Haydn (B-dur 1, B-dur 6, C-dur 7), Eybler, Cherubini (C-dur) u. a. m. Die alten Messen (Palestrina) fassen das Gratias in erhabener Weihe auf; auch Bach drückt mit dem Gratias feierliche Dankbarkeit aus. Später, zur Zeit Beethovens, bekommt der Satz mehr und mehr den Charakter anmutiger, zarter Bewegung mit besonderer Berücksichtigung der für diese Ausdrucksweise besonders geeigneten Holzbläser. (Beethoven, D-dur, Cherubini, D-moll — die eigenartigen an Vogelsang erinnernden trillernden Flötenfiguren!)

Mit dem Domine beginnt eigentlich ein neuer Teil: das Gebet um Erbarmen. Dieser Teil reicht bis zum quoniam. Die alte Messe hält diese textlich gebotene Einteilung fest, besonders Bach, A-dur. Mozart folgt in vier Messen (Köchel Nr. 66, 139, 257, 258). Später gestaltete man den Anruf Domine Deus bis zum qui tollis im Charakter des lobsingenden Gloria, und erst der ausdrückliche Hinweis auf das Leiden Christi gebot die miserere-Stimmung. Zunächst handelt es sich dabei um eine mehr oberflächliche Textauslegung (die Reuttersche Schule). Die Zeit Beethovens aber, besonders Beethoven selbst, benutzt diese Anrufsworte zu besonders nachdrücklicher Betonung einzelner Glaubenselemente. So wird rex coelestis mit allem Glanz gefeiert, omnipotens mit aller der Musik zu Gebote stehenden Wucht über die menschliche Kraft hinausgehoben (Beethoven, D-dur: Einsatz der vorher nicht verwendeten Posaunen), Qui sedes ad dextram patris

wie ein Lichtstrahl gezeichnet, der die Finsternis des miserere auf einen Augenblick durchbricht. Mit dem Anruf agnus erst treten dann herbere Klänge auf, die nach dem qui tollis hinweisen. Das qui tollis selbst bildet in der Messe der Reutterschen Schule den zweiten Hauptteil des Gloria. Zumeist Adagio komponiert, ist seine Stimmung ja prägnant genug, um eine ziemlich allgemeine Auffassung zu erzeugen: die Stimmung schuldbewußten Flehens. Mit allen denkbaren Mitteln wird dieser Teil ausgestattet: meist antwortet der Chor auf bittende Solostimmen (Cello-Solo bei Haydn Nr. 2.) mit einem gestammelten miserere. (Haydn, Mozart, Beethoven, Cherubini (D-moll, C-dur) Weber, Eybler usw.

Das Quoniam leitet über zu dem letzten großen Teil des Gloria: cum sancto spiritu. Auch das quoniam bietet noch Gelegenheit zu besonderer Gestaltung: die energische Betonung des „tu" bei Beethoven und Schubert. Cum sancto spiritu bildet dann in der Regel eine große Schlußfuge. Öfters auch greift es auf den Anfang des Gloria zurück (Cherubini A-dur), oder die Schlußfuge benutzt nur das Wort amen, oder es sind zwei ganze Fugen, cum sancto spiritu und amen, komponiert. Die Variationen sind zu zahlreich, um auch nur annähernd hier aufgezählt zu werden. Der Grundcharakter des feierlich-festlichen Abschlusses ist für diesen Teil allgemein.

Schuberts Gloria schließt sich im allgemeinen den Vorbildern an. Die kürzeste Gestalt dieses Satzes in der G- und C-dur-Messe charakterisiert ohne Tempowechsel mit den einfachsten Mitteln. Die B-dur-Messe hat ein Adagio für das qui tollis. In den genannten Messen greift Schubert mit dem quoniam auf das Anfangsthema zurück. Die Messen in F, As und Es haben größere Formen und enthalten ganz besondere Schubertsche Eigentümlichkeiten. Zunächst ist es auffallend, wie Schubert die dem qui tollis vorausgehenden Anrufe behandelt. Am deutlichsten zeigt dies die As-dur-Messe: die Worte Domine Deus, rex coelestis, deus pater omnipotens, domine fili unigenite Jesu Christe sind ausdrücklich zu dem gratias gezogen, in dankbarer, feierlicher Ergebenheit aufgefaßt. Dann aber sind die Worte Domine Deus, agnus Dei, filius patris eng mit dem zugehörigen qui tollis verknüpft. Damit geht Schubert über alle anderen Messenkomponisten hinaus, die, sofern sie nicht, wie die Alten, die miserere-Stimmung mit dem ersten Anruf Domine beginnen, die Anrufe im Gloria-charakter auffassen und, den Relativsatz qui tollis von seinem Subjekt trennend, erst mit diesem eine neue Stimmung, neues Tempo bringen. In der Es-Messe erscheint mit dem quoniam, wie in den kleinen Messen das Anfangsthema. Eine besonders charakteristische Fassung des quoniam tu solus sanctus zeigen die Messen in F und As: nämlich, ein besonders wertvoller Gedanke, die dem Schubertschen Sanctus eigentümliche Form des allmählichen Anschwellens zu einer unermeßlichen Woge des

Jubels, besonders gewaltig in der As-dur-Messe. (Vgl. dazu Kretzschmar, F. d. d. C. II, 1. S. 229.)

Credo. Der Gedankeninhalt des Credo ist derartig mannigfaltig, daß es schier unmöglich scheint, alle Variationen des künstlerischen Ausdrucks zusammenzustellen, die man in der unübersehbaren Zahl von Credo-Sätzen findet. Es muß hier genügen, auf einige Hauptmomente hinzuweisen; alle mehr oder weniger persönlichen Elemente der einzelnen Komponisten können nur da Berücksichtigung finden, wo es, unserem Plan entsprechend, sich deutlich erweist, daß Schubert seine Ideen daraus geschöpft hat.

Ursprünglich bedeutet das Credo auch musikalisch ein freimütiges Glaubensbekenntnis der Gemeinde, die, in ihrem Glauben felsenfest, keine Nebengedanken kennt. In diesem Sinne sind die häufig angewandten, an alte liturgische Melodien erinnernden Unisono-Einsätze des Chors zu Anfang des Credo zu verstehen. (Schubert B-dur, C-dur Hummel, Eybler, Seyfried op. 10.).

Die äußere Einteilung des Credo in drei Teile, wie sie sich am häufigsten findet, entspricht keineswegs den drei Wesenseinheiten der Trinität. Gewöhnlich beginnt erst mit dem Incarnatus ein neuer Teil, der mit der Grablegung Christi abschließt. Mit dem et resurrexit tritt dann sehr häufig das erste Thema wieder auf, zum Schluß mit den Worten et vitam erscheint eine große Schlußfuge. Daneben findet sich auch die textlich natürlichere Form, daß mit den Worten et in spiritum sanctum das erste Thema wieder eintritt. (Beethoven, D-dur; Schubert G-dur). Doch auch die allgemeinste Form des Credo hat ihre zahlreichen Ausnahmen und Verschiedenheiten. Mozart schreibt in seiner 3. Messe (Köchel Nr. 66) für das et in spiritum eine Sopranarie (Andante), der als Schluß eine Fuge et vitam folgt. Ähnlich ist es in Mozarts 4. Messe (Köchel Nr. 139). Ihm schließt sich Cherubini in der D-moll-Messe an.

Die wichtigsten, für den musikalischen Ausdruck am allgemeinsten benutzten Textstellen sind die folgenden:

Credo. Es ist häufig durch zahlreiche Wiederholungen mit besonders glaubenskräftigem Nachdruck ausgesprochen. Besonders bei Mozart (Köchel Nr. 192, 257) Haydn (Nr. 5, C-dur) Beethoven, Schubert (As-dur) Cherubini (D-moll).

descendit wird sinnfällig durch absteigende Motive gezeichnet. Mozart (Köchel Nr. 49, 65, 337 u. a.), Beethoven (D-dur) Cherubini (D-moll, C-dur).

Incarnatus. Dieser Teil, meist in langsamem Tempo gegen das vorhergehende abstechend, hat die Komponisten besonders inspiriert zur Entfaltung aller ihrer Empfindung. Einzelne Anschauungen, wie sie aus den mannig-

faltigen musikalischen Bildern des Incarnatus hervorleuchten, hier zu analysieren, würde zu weit führen. Nur zwei Grundauffassungen wären zu betonen: 1. die Auffassung im Charakter des crucifixus: Bach, Mozart (Köchel 317), Beethoven (D-dur), Schubert (As-dur), Eybler (Nr. 6, C-dur) u. a. Und 2. die Auffassung im Charakter eines Pastorale und ähnlicher Art. Mozart (Köchel 257), Haydn, Schubert (Es-dur), Cherubini (D-moll, A-dur, C-dur). Seyfried, Eybler (konzertierendes Cello!) Hummel u. a. m. Eigenartig ist das Incarnatus der 4. (B-dur) Messe Haydns: Ein Orgelsolo mit vorgeschriebenem Flautino soll offenbar die schwebende Taube des heiligen Geistes zeichnen. Dieselbe Auffassung zeigt wohl Beethovens missa solemnis (Flötentriller, schwebende Streicherakkorde.) Neben diesen genannten Hauptrichtungen der Auffassung des Incarnatus finden sich noch zahlreiche andere Formen: choralartige (Seyfried, Eybler, Drobisch), auch solche, die das Incarnatus nicht ausdrücklich zeichnen (missae breves, z. B. Schubert, G-dur).

Crucifixus. Es ist wohl durchweg in erschütternden Tönen gehalten, schmerzvoll trauernd klingt das sepultus est aus. Bach schreibt einen hoffnungslosen basso ostinato, Mozart zeichnet das passus durch chromatisch absteigende lange Noten (Köchel 49), oder das crucifixus durch drohende Fanfaren gedämpfter Trompeten (Köchel 139), Haydn (Nr. 3 D-moll) läßt von Solostimmen gleichzeitig die einzelnen Stufen der Passion malen, Beethoven verwendet die erschütterndsten Farben, ebenso Schubert (Es-dur), Cherubini läßt den Chor unisono pp in langen, synkopierten Noten auf einem tiefen Ton stammeln (D-moll), Eybler (Nr. 4) läßt die Pauke dröhnend anschwellen bis zum grollenden Donner (Matth. 27, 62).

Et resurrexit. Wie schon gesagt, beginnnen die meisten Komponisten hier einen neuen Teil. Auch hier gab der Text die Möglichkeit musikalischer Zeichnung. In feurigem Allegro wird zumeist die Auferstehung verkündet. Aufsteigende Motive in Verbindung mit dem ascendit malen die Himmelfahrt. (Haydn Nr. 2 C-dur, Beethoven, D-dur, Cherubini, D-moll, A-dur, Hummel).

Et iterum. Hiermit beginnt der Bericht vom letzten Gericht. Die Stelle ist zwar oft in den festlichen, den ersten Teil des Credo imitierenden Schlußteil hereingezogen. Wo sie aber näher betrachtet wird, geschieht dies in recht eindringlicher Weise. Das Wort iterum wird versinnbildlicht durch sequenzartige oder auch wörtliche Wiederholung, auch durch sukzessiven Stimmeneinsatz, z. B. Mozart (Nr. 1), Beethoven (C-dur, D-dur), Schubert (G-dur, B-dur, As-dur), Cherubini (D-moll: viermalige Wiederholung desselben Taktes).

iudicare. Das Gericht ist oft sehr erschrocken gehalten, Mozart (Köchel

Nr. 66, 139), oder ist im Gedenken an die Toten ernst und feierlich: Mozart (Köchel Nr. 262), Haydn (1. B-dur und 4. B-dur). Beethoven (D-dur). Besonders sei hier auf die Stelle bei Schubert in der B-dur-Messe hingewiesen.

non erit finis. Die verzweifelte Betonung des Wortes non hat besonders auffallende Verwendung gefunden: Mozart (Köchel Nr. 66, 167, 139). In der 4. Messe wiederholt Mozart siebenmal das Wort non. Auch Haydn (Nr. 1 B-dur) und Beethoven haben von dieser wiederholenden Betonung des Wortes non ausgiebigen Gebrauch gemacht. Schubert hat dieses Ausdrucksmittel nicht verwertet, charakteristisch ist seine Behandlung des non erit finis in der G-dur-Messe.

Et in spiritum. Wie schon oben erwähnt, beginnen Beethoven und Schubert (F-dur) hier mit dem Credo-Thema. Mozart und Cherubini schreiben einmal eine Arie in zarten Farben; die Regel ist ein im festlichen Charakter des Credo gehaltener Schlußteil ohne besondere Textauslegung. In einigen Fällen scheinen die Worte et in unam sanctam catholicam ecclesiam, die Schubert ausnahmslos wegläßt, als Anlaß zu apologetischer Ausdrucksweise gedient zu haben. So bei Mozart (Köchel 66) und besonders bei Cherubini (A-dur, C-dur), der die Worte dick unterstreicht.

et vitam. Diese Stelle ist in der Regel zur Schlußfuge ausgebaut. Ausnahmen machen auch hier die kurzen, ohne Wortwiederholungen durchdeklamierten Messen und einige besondere Fälle (z. B. die Amen-Fugen bei Cherubini, D-moll, C-dur).

Aus diesem kurzen vergleichenden Überblick ergibt sich, daß der Ideenreichtum des Credo eine derartige Fülle musikalischer Gestaltungsmöglichkeiten zuläßt, daß es unmöglich wird, in jedem einzelnen Falle Quelle oder Vorbild des Komponisten nachzuweisen, zumal die Prägnanz des Ausdrucks jeden spekulativ schaffenden Komponisten mit innerer Notwendigkeit immer wieder auf schon begangene Wege drängen wird. Die mehr oder weniger geistvolle Art der Textkonzeption wird deshalb den Maßstab bieten müssen für jede inhaltliche Analyse des Credo.

Sanctus. Bei dem Sanctus ist für die meisten Messenkomponisten der Gedanke an den Bericht des Jesaias maßgebend gewesen: das Loblied der Cherubim und Seraphim. Das Pleni ist dann gewöhnlich mit allen Mitteln jubelnden Ausdruckes gezeichnet. Das osanna folgt als kurzes Fugato. So gewinnt das Sanctus die traditionelle Gestalt: Adagio (Sanctus) — Allegro (Pleni) — Allegro (Osanna). So bei Bach, Mozart, Haydn, der Reutterschen Schule, Beethoven, Eybler u. a. Häufig ist das Osanna kein selbständiger Satz, sondern mit dem Pleni verknüpft. Cherubini schreibt das Sanctus im Gloria-Charakter: wuchtiges Allegro, ebenso Schubert, G-dur.

Gar manche Einzelheiten finden sich noch, z. B. läßt Eybler in seiner 4. C-dur-Messe das Sanctus vom Chor a cappella gedämpft sprechen, während die Pauke, wie bei Eybler öfters, ein Riesen-crescendo ausführt, in das dann der Chor mit dem Pleni *ff* einfällt. Schubert schreibt für das Sanctus langsames Tempo vor, er charakterisiert das Pleni nicht durch die Wucht des Ausdruckes, sondern durch schnelle Füllfiguren des Orchesters. Sein Osanna ist, außer in den drei ersten Messen, in denen es nur kurz deklamiert wird, ein Allegro in fugierter Art. Charakteristisch für Schuberts Sanctus ist der aus dem feinsten pp sich zu kolossaler Wucht steigernde Anfang.

Benedictus. Nur in wenigen Fällen ist es fröhlicher Jubel, den das Benedictus ausdrückt. Mozart schreibt einmal (Köchel Nr. 259) Allegro vivace vor, Haydn (Nr. 6 B-dur) Allegro molto. Haydn schreibt auch wiederholt lange Orchestersätze dazu, die wie festliche Einzugsmusik klingen (Nr. 3, 4, 5, 6). Das alles aber sind sehr seltene Fälle. Meistens ist das Benedictus ein ernstes Bild des Friedens, oft von großer Innigkeit und Lieblichkeit (Violinsoli bei Bach und Beethoven D-dur), fast ausnahmslos nur von Solostimmen gesungen. Mozarts 15. Messe (Köchel 337) enthält ein sehr ernstes Benedictus in streng kontrapunktlicher Form. Sehr eigenartig ist das Benedictus der C-dur-Messe von Cherubini, das ganz kurz (8 Takte) pp deklamiert zwischen das Osanna eingeschoben ist. Schuberts Benedictus sind durchweg feine, intime Sätze, meist in der Art, daß von vier Solostimmen nacheinander bei veränderter Begleitung die Melodie gesungen wird. Nur in den beiden letzten Messen (As und Es) läßt Schubert auch den Chor im Benedictus teilnehmen.

Das Osanna pflegt in der vorigen Gestalt darauf zu folgen. Seltene Ausnahmen finden sich auch hier in der Weise, daß entweder das osanna ohne selbständige Fassung in das Benedictus hereingezogen ist, oder ein zweites Osanna komponiert ist (z. B. Hummels Festmesse).

Agnus. Über das Agnus ist nicht viel zu sagen. Der Text läßt ja kaum die Möglichkeit einer abweichenden Auffassung zu. So finden wir diesen Satz in der Messenliteratur durchweg in langsamem Zeitmaß, ernst, schuldbewußt bittend. Ursprünglich schrieb man dem dreimaligen Anruf entsprechend, analog der ursprünglichen Form des Kyrie, drei verschiedene Teile für das Agnus. Später verlor sich das, und das Agnus erhielt die zweiteilige Form: Agnus und Dona nobis. Während das Agnus auch weiterhin zumeist seinen Charakter behält, wird das Dona zu dem Teil der Messe, der am meisten oberflächlichen Spekulationen zum Opfer fällt.

Zunächst wird das Dona in der Messenliteratur sinngemäß als herzliche, vertrauende Bitte aufgefaßt. Bach tut dies mit den innigen Tönen des Gratias. Beethoven (C-dur) und Schubert (F-dur) greifen zurück auf das

Kyrie[1]), Schuberts G-dur-Messe fügt das Dona in den Rahmen des Agnus. Auch bei Mozart findet sich das Dona bisweilen noch sinngemäß behandelt (Köchel Nr. 49, 258). In den meisten Messen der Wiener Kirchen aber ist es anders.

Mit der Zeit hatte sich die Praxis herausgebildet, das Dona nobis als musikalischen Abschluß der Messe in einem längeren, prunkvollen Schlußsatz auszugestalten. Der Text gab ja Gelegenheit, ganze Kriegsbilder, Seelenkämpfe, Bilder des Elendes und Ringens der Menschheit um ihr Dasein, Qualen eines zerrissenen Herzens zu malen — das größte Beispiel in Beethovens missa solemnis —; das Dona nobis war also für tief angelegte, grüblerische Naturen, für solche, die mit der Not des Daseins zu kämpfen hatten, ein recht fruchtbares Gebiet. So ist es denn nicht allzusehr verwunderlich, wenn dieser Satz oft unverhältnismäßig ausgedehnt erscheint. Vielleicht mag auch hier für den allgemeinen Brauch, das Dona als längeren Satz zu behandeln, als Ursache gedient haben, was Schnerich[2]) als Begründung angibt, daß nämlich das agnus während der Kommunion des Priesters Adagio zu nehmen sei, das Dona aber während der Purificatio, als Abschluß, prunkvoll und rauschend[3]). Eine wirkliche Begründung aber ist dies nicht. In der Tat ist die Ursache dieser oft so sinnlosen Behandlung des Dona in der oberflächlichen Manier der Zeit der Reutterschen Schule zu suchen. Auch Haydn steht hier nicht höher. Cherubini trifft in der A-dur und C-dur-Messe wieder den eigentlichen Charakter des Satzes. Dem festlichen Abschlußcharakter des Dona entsprechend findet sich auch ein Zurückgreifen auf Stellen des Gloria, z. B. bei Diabelli (Dona = cum sancto spiritu-Schlußfuge!). Eybler hingegen faßt das Dona wieder sinngemäß in zarten Farben.

Für Schubert bedeutet das Dona nobis pacem entweder, wie in der G-Messe, die einfache kindliche Bitte um Frieden im vertrauenden Blick auf die in der heiligen Handlung soeben zur Wirklichkeit gewordenen göttlichen Verheißung, oder, im 2. Dona nobis der F-Messe eine durch die politische Notlage eingegebenes heftiges Flehen um äußeren Frieden, oder, wie später oft, ein in Hoffnungslosigkeit, ja verzweifelter, kraftloser Resignation versinkendes Bitten, dann wieder ein Sich-Aufraffen zu neuer Zuversicht.

Der Einfluß der vielleicht aus äußeren Gründen das Dona nobis länger ausgestaltenden Tradition ist natürlich auch bei Schubert hie und da nicht zu verkennen. Im allgemeinen aber stehen seine Dona nobis-Sätze weit über denen der Alltags-Messenliteratur.

---

[1]) Ebenso Haydn in kleinen Messen.

[2]) Schnerich, Der Messentypus von Haydn bis Schubert. S. 8.

[3]) Man vergleiche hierzu das auf S. 14 angeführte Zitat des Philharmonikus.

Franz Schuberts Messen.

Analyse ihres Inhaltes.

1. Schuberts Jugendmessen.

Die Lebensumstände, die Schubert sein ganzes Leben hindurch mit der Kirche und ihren musikalischen Institutionen in enger Verbindung hielten, verbürgen uns, daß Schubert bis ins Kleinste vertraut war mit dem Wesen und der Art des Kultus und der dazugehörigen Musik, und daß seine Kirchenkompositionen aus innerstem Herzensdrang entstanden und mit der größeren Reifheit der Jahre schließlich zu genauen Bildern seiner religiösen Anschauungen geworden sind.

Wenn es in meiner Absicht liegt, durch Analyse des Stimmungsgehaltes der Messen Schuberts einen kleinen Beitrag zur Vervollständigung seines Lebensbildes zu liefern, so geschieht dies in der wohlberechtigten Annahme, daß gerade die Messen am ehesten einen Einblick in das Seelenleben des Komponisten gestatten. Vor dem Vorwurf rein mechanischer, schablonenhafter Kompositionsmanier, der wiederholt auch über Schuberts Messen ausgesprochen worden ist, können wir den Meister reinigen in Hinsicht auf die nicht zu übergehende Tatsache, daß Schuberts Verhältnis zur Kirche und Kirchenmusik einem Herzensbedürfnis entsprach, und daß er seine Kirchenmusik nicht als äußere Verherrlichung des Kultus, sondern als Ausdruck seines persönlichen Glaubens auffaßte. Die immer wiederkehrende Gleichheit des Textes der Messe ermöglicht nach seiner zu verschiedenen Zeiten verschiedenen Konzeption die Feststellung der Grundstimmungen bestimmter Zeitabschnitte in Schuberts Leben. Während man bei anderen Meistern der Kunst durch Briefe, Tagebücher und andere Aufzeichnungen in der Lage ist, ein ziemlich objektives Seelenbild zu zeichnen, ist man bei Schubert durch den fast gänzlichen Mangel solcher Dokumente lediglich auf die Analyse der Werke angewiesen. Daß auf diesem analytischen Wege immer ein mehr subjektives Resultat erreicht wird, liegt auf der Hand. Nun zwingen aber kirchliche Tonwerke den Komponisten immer zu prägnanter Ausprägung seiner Seelenstimmung, falls er nicht in den Bahnen der Tradition oder eines konventionellen Schemas zu wandeln sich verführen läßt, und so auf persönliche Eigenart verzichtet. Dies ist bei Schubert von vornherein auszuschließen, und damit einigermaßen die Gewähr

gegeben, daß das Resultat der Analyse seiner Messen nicht allzusehr von der Wirklichkeit abgehen werde.

Die nähere Betrachtung des inneren Gehaltes der Messen Schuberts soll also dazu führen, neben einer Zusammenstellung der auf die Messen Bezug nehmenden historischen Daten aus Schuberts Leben, die religiöse Seite in seinem Charakter deutlicher hervortreten zu machen, und so das Bild des Meisters nochmehr zu vervollkommnen. Über die Formen der Kirchenmusik und Schuberts Verhältnis zu denselben des Näheren zu berichten, überlasse ich Berufeneren. Riemanns Urteil:[1]) „Die größeren Formen der Kirchenmusik waren nicht Schuberts Feld," charakterisiert zur Genüge, daß es sich in den Messen nicht um klassische Formvollendung handeln kann.

Auf allen Gebieten der Komposition tritt bei Schubert die klassische Formvollendung zurück hinter dem hohen seelischen Gehalt seiner Werke. Schuberts Eigenart liegt eben nicht auf dem Gebiet der Formen, wenn er auch bisweilen in kühnem Flug die Höhen klassischer Vollendung erreicht. Was Schubert charakterisiert und seine Bedeutung in der Geschichte ausmacht, ist der romantische Zauber seines Empfindungslebens. Und der ist gerade in seinen Messen von ganz besonderer Tiefe. Sein Seelenbild wird erst dann vollständig, wenn man die Werke betrachtet, in denen er prägnant eine Weltanschauung zeichnet. Seine Messen müssen also besonders ausgebeutet werden. Von solchen Gesichtspunkten aus gewinnen seine Messen jene hohe Bedeutung, die, bisher nur wenig beachtet, von Kretzschmar ausdrücklich betont wird, wenn er von der As-dur-Messe sagt: „Wer die As-dur-Messe nicht kennt, kennt die volle Bedeutung Schuberts überhaupt nicht!"

Meine Aufgabe soll es also sein, lediglich auf die seelische Seite der Kirchenmusik Schuberts in der Weise helles Licht zu werfen, daß es möglich werde, „aus dem großen Charakterbild diejenigen Züge herauszulesen, die, wie Magnetnadeln nach dem Pol, inklinieren auf das Ewige."[2]) Nicht die Stellung der Messen Schuberts in der Kette der Entwicklung der katholischen Kirchenmusik habe ich ins Auge zu fassen, sondern nur das, was für Schuberts Charakterbild von Wert ist. Da die Interpretation des Messetextes der Stellung Schuberts zu Gott und dem Göttlichen entsprechen muß, so muß auch ihre Analyse wieder zurückführen zu jenen bewegenden religiösen Motiven. „Mag man diese Art phantastisch nennen: Es ist ja der Zauber des wahren Kunstwerkes, daß es unsere Fantasie nicht sowohl mit einem nach allen Seiten abgezirkelten Inhalt erfüllt, als vielmehr sie befruchtet — die umgekehrte Programmmusik"[3]).

[1]) Riemann, Geschichte der Musik seit Beethoven. S. 135.
[2]) Wilhelm Weber, Beethovens missa solemnis. S. 14.
[3]) Wilhelm Weber, a. a. O. S. 89.

In dieser Weise sei das Ziel meines analytischen Versuchs gefaßt. Über lokale wienerische und traditionelle Eigenheiten des Messenstils zur Zeit Schuberts hat der vorige Abschnitt kurz orientiert.

Die Messe in F-dur.

Es ist interessant, bevor man die erste große Messe Schuberts betrachtet, drei einzelne Kyrie-Sätze aus der Konviktzeit vorauszunehmen. Die Vorbilder hierzu, die dem 15jährigen Komponisten im Konvikt sich zahlreich boten, sind nicht zu verkennen. Ebenso haben die direkten Eindrücke der Kriegszeit 1812 bis 1813 offensichtlich Einfluß geübt. Bemerkenswert ist, wie sicher der Knabe bereits die gewollte Stimmung zu treffen weiß.

Das erste Kyrie, d-moll, komponiert am 25. Sept. 1812, ist ein Allegro. Es beginnt mit wuchtigem Unisono des Orchesters, an das sich ein längeres Vorspiel anschließt, charakterisiert durch festlich siegreiches Gepräge. Zaghaft von eilenden Violinfiguren umrankt beginnt der Chor das Kyrie eleison, sich steigernd zu einem von Trompeten und Pauken begleiteten eleison. Während sich das teils zuversichtlich, teils angstvoll rufende Kyrie allmählich beruhigt, bereitet sich ein ruhiges, friedliches Christe vor. Die Solo-Oboe beginnt eine ergebene Gesangsmelodie, die über dem von vier Solostimmen gesungenen Christe schwebt. Zwischendurch bringt der Chor ein festlich anmutendes Christe eleison, das unvermerkt wieder in das Kyrie übergeht. Dieses steigert sich zu einem heftigen Anruf: erschrocken, mit zitternden Synkopen in den Bratschen, wagt der Chor nur leise weiterzusingen. Noch einmal ein kurz abgebrochenes eleison, dann klingt der Satz zagend aus.

Die Schreckenstage in Rußland (Brand von Moskau am 15.—20. Sept. 1812) hatten über ganz Europa teils Hoffnung auf Sieg und Erlösung von den Kriegsqualen, teils aber auch bange Ahnungen verbreitet. Daß dieses Kyrie in solchen Stimmungen entstand, ist wohl unzweifelhaft.

Das zweite Kyrie, ebenfalls in D-moll, komponiert am 15. April 1813, hat zunächst heftigen, kriegerischen Charakter. Dann folgt ein von Solostimmen gesungenes, innig bittendes, kurzes Kyrie, das zu einem heftigen Christe eleison überleitet. Unterbrochen durch kurze Zwischensätze der Solostimmen, wobei die Bratschen in heftiger innerer Erregung sind, steigert es sich zu einem fordernden eleison. Zagend, in Resignation zurücksinkend, schließt das Christe eleison, um überzugehen in ein zuversichtliches Schluß-Kyrie.

Das dritte Kyrie ist komponiert am 12. Mai 1813. Die Grundstimmung dieses Satzes ist feierlich. Das erste Kyrie eleison, ein inniges, ruhiges Larghetto, geht über in ein ziemlich erregtes Christe eleison, dessen zweiter Teil, ähnlich wie dieselbe Stelle im vorigen Kyrie, allmählich sich beruhigende Streicher-

rhythmen bringt. Daran schließt sich eine ausgedehnte Fuge: Kyrie eleison von feierlich ernstem Charakter.

Auch in diesen beiden Kyrie-Sätzen ist eine durch politische Ereignisse veranlaßte Allgemeinstimmung nicht zu verkennen.

An diese, vielleicht Vorstudien zu nennende Kyrie-Sätze aus der Konviktzeit, schließt sich die F-dur-Messe an. Mit ihr sind bedeutsame Momente in Schuberts Leben verknüpft. Bis zum August des Jahres 1814 war Schubert Schulamtskanditat bei St. Anna. Von dort aus und später als Schulgehilfe an der Schule seines Vaters, war er der regelmäßige Helfer seines Lehrers Holzer auf dem Lichtenthaler Kirchenchor. Das im Juli 1814 stattfindende 100jährige Jubiläum der Lichtenthaler Pfarrkirche ward dann für den 17jährigen Jüngling die äußere Veranlassung zur Komposition einer Festmesse in F-dur. Die Aufführung derselben wurde dann zu einem der denkwürdigsten Erlebnisse Schuberts. Kreißle berichtet:[1]) „Eine große Messe in F" für den Lichtenthaler Kirchenchor wurde „daselbst aufgeführt und zehn Tage später in der Augustinerkirche unter Umständen wiederholt, welche die Aufführung zu einem Familienfest gestalteten. Schubert stand am Dirigentenpult, regens chori war sein erster Lehrmeister, an der Orgel saß sein älterer Bruder Ferdinand, erste Sopranistin war eine gute Freundin und Lieblingssängerin des Komponisten. Der Vater beschenkte ihn nach der Aufführung mit einem fünfoktavischen Fortepiano." Daß, wie bereits erwähnt, Salieri als Lehrer bei dem Erfolge des Schülers mittriumphierte, mag für Schubert ein ganz besonders schönes und befriedigendes Erlebnis gewesen sein. Die Messe war ein Werk der Begeisterung, eingegeben von festlicher Stimmung, rasch in Partitur niedergeschrieben, — ohne Skizze, wie Mandyczewski im Revisionsbericht vermutet — die Aufführung mit aller Hingabe eines jugendlichen Herzens geleitet. Vergleicht man die anderen Produkte dieser Zeit, dann muß man die große Tiefe der Empfindung, die Größe der Anlage jenes ersten Meisterwerkes staunend und bewundernd anerkennen. Für die Beurteilung der ersten Schaffensperiode Schuberts darf diese Messe — ebensowenig die nächste in G-dur — keinesfalls übergangen werden.

Nach Kreißles Bericht wurde die F-Messe noch öfters in Wiener Kirchen aufgeführt. Daß sich daran keine Anzeichen knüpfen dafür, daß Schuberts Name bekannt geworden wäre, ist begreiflich, wenn man berücksichtigt, daß wohl jeden Sonntag in einigen Kirchen Wiens neue Messen aufgeführt wurden, und so dieses Meisterstück Schuberts in der Hochflut mehr oder weniger wertvoller Messenkompositionen untergehen mußte.

Wohltuend berührt ein Bericht des Wiener Fremdenblattes vom 5. Oktober 1899: „Die k. u. k. Hofkapelle bot unter Hans Richters Leitung jene

[1]) Kreißle von Hellborn, Franz Schubert, eine biogr. Skizze. S. 11.

F-Messe, welche der 17jährige Schubert im Mai-Juli 1814, also ein Jahr vor seiner hochbedeutenden Messe in G, komponiert hat. Hier quillt Musik aus allen Ecken und Enden, und mehr als einmal gehen in dieser tönenden Hochflut die liturgischen Rücksichten unter. Am meisten entspricht dem Menschencharakter das wunderschöne Credo."

Es handelt sich hier in der Tat um ein Meisterwerk Schuberts, dessen Wert noch höher anzuschlagen ist im Hinblick auf die große Jugend Schuberts und die Tatsache, daß diese Messe die erste Komposition größeren Stils ist, die er geschaffen hat.

Kyrie (komponiert am 17. und 18. Mai 1814). Die Stimmung ist echt Schubertscher Liedton, innig, kindlich bittend, mit gewissem sehnenden Schmerz, der aus den chromatischen Vorhalten des Hauptthemas B spricht (N. II, 1)[1]). Unter leichtbewegter Streicherbegleitung singt der Chor Kyrie eleison (N. I, 2). Das Sopransolo nimmt es weiter auf, die chromatischen Führungen der Geigen (N. II, 3) und die zwischenfallenden Bläsermotive, Bruchstücke der Motive a und b, vertiefen die herzliche Bitte, die dann wie wartend auf einem langen A-dur-Akkord ausruht.

Das Sopransolo ist mit sichtlicher Liebe geschrieben. Bekanntlich sang bei der ersten Aufführung der Messe in der Lichtenthaler Kirche die Sopransoli die Therese Grob, die Schubert innig liebte, und für die er die Solostimme offenbar umso schöner ausgestaltet hat. Seine eigenen Worte: „Ich habe Eine recht innig geliebt und sie mich auch! Sie war eine Schullehrerstochter, etwas jünger als ich, und sang in einer Messe, die ich komponierte, die Sopransolos wunderschön und mit tiefer Empfindung." Der kurze Übergangssatz zum Christe eleison zeigt allerdings diese „tiefe Empfindung!" Wie innig schwebt der Solosopran nun über dem Christe eleison stammelnden Chor (N. I, 4). Während Holzbläser und Streicher sich antworten mit Motiven a und b (N. I, 5; II, 4), also Bitte (a) und Hoffnung (b) aussprechend, nehmen vier Solostimmen das flehende eleison auf (Motiv b), das zum Schluß noch einmal demütig klagend vom Chor gebracht wird (Thema a). Nach einem kurz ausklingenden Orchesterzwischenspiel mit dem eindringlichen Motiv b (N. I, 5) setzt der Chor wieder mit dem Kyrie ein. Zunächst nimmt die Streicherbegleitung eine freudige, aber zurückhaltende Bewegung an. Ganz zuversichtlich klingen dann die beiden chromatischen Rufe: Kyrie eleison, und dann die hohen Geigen (Part. S. 6, Takt 8ff. Ähnlich eine Stelle der B-Messe Part. S. 23, 4ff.). Noch einmal das Sopransolo. Es schließt in rührender Freude. Zart verklingt der Chor, die zweifelnde Frage im Baß (N. I, 6), Klarinette und Oboe antworten sich mit zartem Ruf (N. II, 5), ein gehaltener Bläserakkord beschließt den Satz.

[1]) Bedeutet Notenbeilage, Tafel **II**, Nr. **1**.

In diesem Kyrie entfaltet der 17jährige Schubert bereits seine ganze Innigkeit. Es ist keine schuldbewußte Resignation, kein hoffnungsloses Zweifeln, keine Klagen, es ist zuversichtliches Vertrauen und kindliche, innige Liebe zu Gott.

Gloria (komponiert: Gloria 21. und 22. Mai, Gratias 25. bis 28. Mai, Quoniam 28. bis 31. Mai 1814). Ein Jubeln: gloria in excelsis Deo! Die Streicher können ihre Freude nicht recht meistern; in ungeduldigen Synkopen sind sie gehalten, um nachher um so feuriger loszustürmen bei den Worten laudamus te. In zuversichtlicher Hoffnung erklingt in den Jubel hinein ein zartes Friedensbild: et in terra pax (Motiv b erweitert. N. II, 6). Dann jagen unisono die Streicherpassagen dahin, mit schwerem Schritt von Trompeten und Posaunen unterstützt geht der Chor einher: ein festlicher Lobgesang. Plötzlich bricht er ab: demütig erklingt das adoramus te. Die Größe Gottes ist verglichen mit der menschlichen Kleinheit. Leise spricht der Chor das Gebet, nur in den Bässen klingt der Jubel verhalten weiter. Gleichsam um Kraft zu sammeln hält das Orchester an (Part. S. 14, 4ff.). Dann setzt nach einem gewaltigen Anlauf das Gloria in excelsis Deo wieder ein.

In milder Demut erklingt das Gratias agimus tibi (Andante con moto). Es bringt wieder die Stimmung des Kyrie. Die Streicher leiten den Satz ein mit einer innigen, einfach begleiteten Melodie, die dem Hauptthema B der Messe nachgebildet ist (N. II, 7), die das Sopransolo aufnimmt zu seinem Danklied. Darüber schwebt ein lieblicher Gesang der Oboe (Motiv b. N. II, 8), Tenor- und Baßsolo stimmen mit ein, das Horn- und Oboesolo (Horn: Motiv b, Oboe: Motiv a) verleiht dem Ganzen eine demütige, aber warme Stimmung, die noch in dem Nachspiel der Holzbläser und des Horns vertieft weiterklingt.

Da verkünden markante Rhythmen den Aufruf Gottes: Domine Deus, rex coelestis, Deus pater omnipotens. Wie Donnerschläge fallen die Bläserakkorde zwischen die festlichen Rhythmen der Streicher. Der Chor ruft laut den Namen Gottes. Dann der plötzliche Gegensatz: Domine fili unigenite Jesu Christe! Der Allmacht Gottes, der Größe des Vaters steht gegenüber die erlösende Liebe des Sohnes; aber kaum verdeckt klingen Schuldbewußtsein und Zagen durch (Motiv b gekürzt. N. II, 9). Diese gegensätzliche Auffassungsweise des Anrufs Gottes und Christi erfolgt aus der kirchlichen Vorschrift des missale: Sacerdos inclinat caput. Hier, wie an allen den Stellen der Messe, wo im Missale diese Vorschrift steht, hat die liturgische Gewöhnung ein für allemal eine Grundanschauung gegeben, die, vielleicht ohne noch recht verstanden zu werden, auch auf die musikalische Gestaltung einen zwingenden Einfluß ausübt.

Das miserere ist ein Adagio. Die Streicher sind ganz kleinlaut geworden. In dem Bläserchor klagen die mannigfaltigsten Stimmen, Anruf

(Motiv a) und herzliche Bitte ausdrückend (Motiv b). Vier Solostimmen beginnen nacheinander abwechselnd ihren Gesang, der Chor vermag nur zu stammeln: miserere nobis, suscipe deprecationem nostram.

Qui sedes ad dextram patris: Als ob sich Schubert der Herrlichkeit Gottes erinnere, bringt er noch einmal heftige Orchesterschläge, die aber mehr Furcht vor Gott, als vertrauende Liebe verraten. Unter herzlichem, aber erregtem Bittgesang schließt das miserere (Motiv b. N. II, 10).

In der Art, wie Schubert seine Sanctus zu beginnen pflegt, ertönt in einfachem, festlichen Charakter das Quoniam tu solus sanctus. Auch hier treten die schon wiederholt bemerkten, später in derselben Absicht immer wiederkehrenden, markant punktierten Rhythmen deutlich hervor, die die Herrlichkeit Gottes und seines Reiches zeichnen sollen[1]).

Anschließend erscheint die traditionelle Fuge cum sancto spiritu. Dieser Teil bietet für eine besonders charakteristische Konzeption nur wenig Gelegenheit. Der Inhalt der Fuge ist, wie wohl allgemein, glanzvoll festlichen Gepräges. Interessant ist hier in der F-Messe der nach der die Fuge abschließenden Steigerung eintretende plötzliche Pianissimo-Satz (Part. S. 52, 4) mit dem durch enharmonische Verwechselung bewerkstelligten auffallenden Übergang von cis-moll nach f-moll, der sich dann steigert zu der Wiederholung des Schlusses des ersten Gloria-Teiles.

Credo (komponiert vom 20. Mai bis 22. Juni 1814). Das Credo ist unstreitig derjenige Satz der Messe, der einesteils am schwierigsten musikalisch zu deuten ist, anderenteils aber dem Komponisten die meiste Gelegenheit gibt, seine persönliche Religiosität darzulegen, und gleichsam dogmatisch zu erläutern. Deshalb sind die meisten Credo-Sätze besonders geeignet, einzublicken in die Tiefe der religiösen Gedankenwelt des Künstlers.

Das Credo der F-Messe Schuberts wird wohl nicht als von einer abgeschlossenen Weltanschauung diktiert beurteilt werden können, wenn man auch die Gedankentiefe des Jünglings bewundern muß. Aus welchen Einflüssen und an welche Vorbilder anknüpfend die eine oder andere Stelle des Credo entstanden ist, wird kaum mit Bestimmtheit zu erweisen sein. Es muß festzustellen genügen, daß Schubert hier bereits mit großer Sicherheit des Ausdrucks besondere Anschauungen charakterisiert.

Credo in unum Deum: Das ganze ist in ruhiger Einfachheit und Innigkeit deklamiert. Frei von Verzagtheit erscheint Thema B in neuer Gestalt, besonders deutlich in den Bässen (N. II, 16 u. 11). Mit den Worten Credo in Jesum Christum erhalten die Streicher zart umrankende Figuren,

[1]) Dieses Mittel musikalischer Zeichnung, wohl eine Reminiszens uralter, festlicher Trompetenfanfaren, ist, wenn auch Schubert es bisweilen besonders tiefsinnig anwendet, allgemein in der nämlichen Art in der Musikliteratur anzutreffen.

es ist die übliche, feinere und innigere Charakterisierung Christi. Genitum non factum wird durch ausdrücklich mit *f* bezeichnete Bläserakkorde besonders betont.

Mit dem Gefühl tiefen Schuldbewußtseins beginnt der Solotenor die Worte: qui propter nos homines etc., die Streicher (Motiv b) aber drücken Hoffnung und Dank aus: Die Schuld der Menschen war die Ursache des Erscheinens Christi auf Erden, er aber hat die Menschheit erlöst.

Vor dem Weihnachtswunder steht Schubert mit aller Naivität seiner Jünglingsseele. Für ihn gibt es daran keinen Zweifel, keine Frage. Charakteristisch ist die tiefsinnige Anwendung jener punktierten festlich-feierlichen Rhythmen im pp des Oboesolos, die doch offenbar die Gottgleichheit Christi symbolisieren sollen.

Wie erschrocken klingt der Ruf hinein: Crucifixus! Trauernde, zagende Synkopen in den Bratschen, dann in Violinen und Bässen, in den Posaunen eine zweifelnde Frage (Part. S. 62, 10ff.), wie schluchzend klingen die Worte passus et sepultus est.

Mit festlicher Rhythmik erscheint in freudigem Feuer die Auferstehungsgeschichte. Die Unisonogänge der Streicher klingen wie die festen Schritte eines siegreichen Helden. Das Gericht aber kommt. Angstvoll klingen die Synkopen des Orchesters und das Tremolo der Bässe, dazwischen unerbittlich, vom Baßsolo gesungen, die Verkündigung des letzten Gerichtes. Die chromatisch aufsteigenden Akkorde bei den Worten cuius regni non erit finis, malen zugleich Staunen und Grauen. Die Vorstellung der Ewigkeit steht noch ganz unter dem Drucke der Furcht vor dem Gericht, die Vorahnung der Seeligkeit bricht sich nur schwach Bahn, angedeutet in dem überleitenden Orchesterzwischenspiel, das die für das Credo charakteristische Gestalt des Hauptthemas b (N. II, 11) in seinem Charakter deutlich zur Geltung bringt.

Daß Schubert hier, dem Vorbilde Beethovens folgend, mit den Worten credo in spiritum sanctum aufs erste Credo-Thema zurückgreift, mag Grund genug dafür sein, daß die Worte Spiritus sanctus im Verhältnis zu den beiden anderen Einheiten der Trinität kein besonderes musikalisches Bild bekommen haben. Hingegen wird man vielleicht in der musikalischen Gleichheit der drei Begriffe Deus, filius, spiritus sanctus einen gewollten Hinweis auf die Einheit der Trinität erblicken können. Dies würde der Berechtigung der thematischen Anlage des Credo nur besonderen Nachdruck verleihen.

Der letzte Teil des Credo ist also wieder dem ersten nachgebildet. Das Amen klingt zuversichtlich aus.

Warum Schubert hier, wie in allen übrigen Messen, die Stelle et unam sanctam . . . . ecclesiam ausläßt, ist kaum bestimmt zu erklären. Es mag in Schuberts Textvorlage gefehlt haben. Man würde zu weit gehen, wollte

man aus dieser ständigen Auslassung auf bestimmte Absichten Schuberts schließen[1]).

Sanctus (komponiert am 2. Juli 1814). Auf den ersten Blick erkennt man eine eigentümliche Gleichheit in der Auffassung der Schubertschen Sanctus. Die Sechzehntel-Triolen, die aus dem zartesten Pianissimo sich steigern zu dem wuchtigen Choreinsatz: Sanctus, kehren in allen seinen Messen, mit Ausnahme der G-dur-Messe, wieder. Es ist dies eine ganz spezifisch Schubertsche Eigenart. Reißmann sagt dazu: „Noch weniger fühlt sich Schubert vom Sanctus angeregt. Nur der einen Anschauung des Schwebens der himmlischen Chöre gibt er hier Ausdruck durch die Orchesterbegleitung." Das Sanctus bedeutet in der römischen Messe den Abschluß des Gebetsteils und Überleitung zum Wandlungsakt. In der Praefatio, der sich das Sanctus unmittelbar anschließt, heißt es: „Et ideo cum angelis atque archangelis cum thronis et dominationibus, cumque omni militia coelestis exercitus hymnum gloriae tuae canimus sine fine dicentes: Sanctus, sanctus, sanctus dominus Deus sabaoth. Pleni sunt coeli et terra gloria tua. Osanna in excelsis!" Wenn hier Schubert die Idee aufnimmt und die himmlischen Heerscharen zeichnet, wie sie vom Himmel herunter das tausendstimmige Sanctus anstimmen, in das dann die Menschheit mit aller Kraft einfällt, so ist dies doch nicht als Mangel an Anregung zu betrachten. Wie eine unendliche Woge türmt sich der dreimalige Ruf Sanctus auf, um in den Worten Deus Sabaoth mit aller Wucht zu ruhen. Das Pleni ist charakterisiert durch arpeggierte Figuren der Klarinetten und Fagotte, dann der Streicher.

Osanna in excelsis: traditionell (vgl. S. 24) ist dies ein kleiner abgeschlossener Satz, der in derselben Gestalt nach dem Benedictus wiederkehrt. Schubert schreibt hier das Osanna vollständig mit dem thematischen Zusammenhang des Sanctus verknüpft, ohne eigene Charakterisierung.

Benedictus (komponiert am 3. Juli 1814). Das Benedictus mußte traditionell ruhig und zart werden, da es nach der Wandlung zu singen war, also Gott persönlich zugegen war. Schubert schreibt deshalb den Satz nur für Solostimmen, hier zwei Tenöre und zwei Soprane. Die Stimmung ist friedlich, demütig. Von zarter Begleitung umspielt beginnt der zweite Tenor das Thema. In einer Fermate auf dem zum Drittenmal wiederholten Wort Benedictus ruht er in demütig liebevollem Aufblick zum einziehenden Heiland. Viermal wiederholt sich in den vier Solostimmen die Melodie, bei dem Eintritt einer neuen Stimme ändert sich jedesmal die Begleitweise: bald leise Akkordrepetitionen der Streicher, bald umschlingende Violinfiguren, bald Pizzicati der Streicher. Die Holzbläser imitieren dazwischen Bruchstücke des The-

[1]) Über die Häufigkeit, ja Üblichkeit ständiger Textauslassungen in den Messen der Wiener Kirchen berichtet näheres Schnerich, Messe und Requien. S. 71.

mas B (N. II, 12). Ein kurzes viertaktiges, markantes Osanna schließt den Satz ab.

Agnus dei. (Komponiert vom 7.—22. Juli 1814.) Das Agnus dei ist wohl der Satz der Messe, der bei Schubert am tiefsten empfunden ist: Schmerz über eigene Sünde und die Schuld der Menschheit, ein unendlich reuevolles, herzliches Bitten um Vergebung und Frieden, daneben Liebe und Vertrauen zum Heiland. Gleich von Anfang an sprechen die charakteristischen gebundenen Sechzehntel jenes sehnende Bitten aus[1]). Eine Oboe bringt zuerst das Thema (Motiv b, N. II. 13), das dann vom Tenorsolo aufgenommen wird. Es sind hier nicht ausschließlich verzagender Schmerz und schuldbewußtes Stammeln ausgedrückt, wie sonst wohl im miserere des Gloria, hier spricht Vertrauen, Hoffnung. (Motiv b, N. II. 13, in den Celli, N. II. 14.) Das liegt in der Sache selbst: Wenn im Gloria miserere gebetet wird, so ist das durch erwartungsvoll zaghaftes Stammeln dargestellt. Das Symbol des Erbarmens Christi soll ja erst in der Folge Gestalt gewinnen. Im Agnus dagegen hat es Gestalt gewonnen. Die Wandlung ist geschehen, jetzt soll durch den Genuß des Leibes und Blutes Christi des Heilandes Gnade jedem teilhaftig werden. Es ist also keine Furcht und kein Bangen mehr (Motiv a, N. I. 10), ob die Vergebung der Schuld auch gewährt werde, es ist vielmehr die gefühlte Erlösung, wie sie der Einzelne erlebt. In dieser Stimmung ist das Agnus dei aufgefaßt.

Das sich anschließende Dona nobis pacem ist wohl derjenige Satz der Messe, an dem in der Alltagsmessenliteratur äußere kultische und traditionelle Gebräuche am meisten schädlichen Einfluß geübt haben, indem er als prunkvoller Schlußsatz aufgefaßt wird, ohne Rücksicht auf den Inhalt. In der F-Messe hat der gesund empfindende Schubert dem Inhalt entsprechend einen ruhigen, friedlichen Satz geschrieben, der dem Kyrie entnommen herzlich bittet, voll froher gewisser Zuversicht und sehnender Liebe. Das Zurückgreifen auf das Kyrie ist nicht spezifisch Schubertisch. Vielleicht folgt er darin seinem großen Vorbilde Beethoven, der in seiner 1807 geschriebenen C-Messe dasselbe tut. Daß Schubert diese Messe Beethovens gekannt und geliebt hat, ist uns durch Anselm Hüttenbrenner verbürgt. Er berichtet: „Beethovens C-Messe stimmte Schubert am meisten zur Andacht." „Schuberts Lieblingskompositionen waren: (Händels Oratorium Messias, Mozarts Don Juan und Requiem, Beethovens Adelaide), C-dur-Messe (und C-moll-Sinfonie)."

Das zweite Dona nobis pacem ist am 25. und 26. April 1815 geschrieben. Der neue Satz ist ganz das Gegenteil des ursprünglichen.

[1]) Vgl. hierzu die Verwendung dieser Sechzehntel bei Bach: z. B. Matthäus-Passion, Choral: „O Mensch bewein Dein Sünde groß".

Die Idee friedlich-frommen Vertrauens ist verloren. Eine fast an wütende Verzweiflung gemahnende, nicht mehr bittende Forderung (die starren chromatischen Sequenzen des Themas) ist an ihre Stelle getreten. Man darf wohl mit Bestimmtheit annehmen, daß hier wieder die Eindrücke der politischen Ereignisse als Veranlassung gedient haben. Die Rückkehr Napoleons von Elba und die unerwartete Erneuerung des Krieges im März und April des Jahres 1815, die neu drohenden Gewitterwolken einer kaum vergangenen Schreckenszeit mögen die Gemüter in verzweifelte Aufregung versetzt haben. Die Bitte um äußeren Frieden, wie sie nun in den Kirchen ausgesprochen wurde, mußte erregte Form annehmen. So hat auch wohl Schubert das zweite Dona nobis pacem angefügt unter dem Drucke der allgemeinen Erregung. An innere Kämpfe ist hier nicht zu denken.

Der äußerst erregte Satz ist eine weit ausgedehnte Fuge. Das Thema, gebildet als Kontrapunkt zu dem Kyrie-Thema (N. I. 11) wirkt durch seine chromatischen Sequenzen wild, drängend. Der Kontrapunkt der Streicher erhöht durch seine erregte Rhythmik den Charakter des Satzes. Wild werfen die Posaunen, mit dem Chore gehend, den Kriegsruf hinein. Wie zum Angriff rufen die Trompetenstöße und Paukenschläge. Mehrere Male steigert es sich zu einer *ff* Fermate, und immer von neuem stürmt es los bis zu einer gewaltigen Wiederholung des Schreies pacem, pacem. Erschöpft stammelt der Chor, aber gleich darauf bricht er mit neuer Kraft los. Die Erregung wächst immermehr, wie Blitze schlagen die Bläserakkorde dazwischen, die Synkopen der Bässe auf dem Orgelpunkt C malen Angst und Hoffnungslosigkeit. Es ist wie das Toben eines an der Rettung verzweifelnden Volkes, das mit aller Zähigkeit von Gott Frieden fordert, ohne die vertrauende Hoffnung, daß er ihm gewährt werde. Beruhigende Stimmen der Hoffnung sprechen die vier Solostimmen, die zwischen die wilden Volksschreie ihre demütigere Bitte um Frieden rufen. Ganz kriegerischen Charakter erhält der Satz gegen Schluß durch die Rhythmen der Bläser und Pauken. Schließlich erscheint sogar eine ganz siegesfrohe Trompetenfanfare: Siegesgewißheit scheint errungen.

Die F-dur-Messe bedeutet zweifellos, was Tiefe und Kraft des musikalischen Ausdrucks anbelangt, das erste große Werk, das der Jüngling Schubert geschrieben hat. Alle seine übrigen Werke dieser Zeit zeigen noch mehr die Züge der Haydn-Mozartschen Epoche. In der F-Messe tritt bereits der Unterschied zwischen jener Zeit und der beginnenden Romantik deutlich zu Tage. Die Melodik Schuberts deutet hier schon auf den zukünftigen Meister des lyrischen Ausdrucks hin, die Gemütstiefe die aus der Messe spricht, verrät bereits den späteren Schubert. Wenn Vogl, der Schubert-Sänger, sagt, Schubert komponiere in einem Zustande von Clairevoyance, so kann man geneigt sein, die F-Messe als ein Produkt dieses Hellsehens,

als eine Art prophetischer Eingebung anzusehen. Zweifellos haben den Jüngling die mit der Sache selbst verbundenen Umstände, der Enthusiasmus im wahrsten Sinne des Wortes über sich selbst hinausgehoben. Man kann sich der Tatsache nicht verschließen, daß die drei folgenden Messen trotz vieler herrlicher Momente doch hinter der ersten zurückstehen. Man wird mit Recht die Messen zwischen der F- und As-Messe mehr als Nachblüten der Ersten betrachten dürfen, nicht als Glieder einer stetigen Entwicklung. Die technischen und geistigen Fortschritte bis zur As-dur-Messe sind vielmehr der Entwicklung der Sprache und des Ausdrucksvermögens Schuberts im allgemeinen, also im Lied und der Instrumentalmusik, zuzuschreiben. Jedenfalls darf man die F-Messe als erstes Meisterstück, als ein zentrales Werk betrachten, das über die Zeit hinausragt und um das sich die Werke der Folgezeit ergänzend gruppieren. Schuberts Schaffen ist reich an solchen unvermittelten, steilen Höhen, um die erst allmählich ausfüllend sich andere Werke kristallisieren.

Die Messe in G-dur.

Die zweite Messe Schuberts, in G-dur, ist in kleinerem Maßstab gehalten als die erste. Wie Kreißle berichtet,[1]) ist sie, wie die erste, für den Lichtenthaler Pfarrchor gedacht und „nach einer Mitteilung des Herrn Doppler insonderheit für jene seiner musikalischen Jugendfreunde geschrieben, die ebenfalls Schüler des regens chori Holzer gewesen waren." „Die Möglichkeit, seinem Lehrer Holzer eine Freude zu machen, war Schubert ein Sporn zur Arbeit."[2]) Diese Messe ist wohl am bekanntesten geworden. Die Einfachheit der Instrumentierung (nur Streichorchester) machte ihre Aufführbarkeit leicht. Kretzschmar berichtet, daß sie auch heute noch im katholischen Gottesdienst benutzt werde.[3]) Allerdings hat sie wohl erst dann Eingang in die Kirchen gefunden, als Ferdinand Schubert, um die Aufführung im Stifte Kloster Neuburg zu ermöglichen, die Bläser zugefügt hatte.[4]) In diesem Gewande erschien die Messe in Prag im Druck unter dem Titel: Messe in G-dur von Robert Führer, und mag als Führersche Messe manche Aufführung erlebt haben, bis Ferdinand Schubert, dem sie vorgelegt wurde, darin seines Bruders Werk erkannte und am 5. Dez. 1847 in der Allgem. Wiener Musikzeitung (VII. Nr. 149) öffentlich diese Fälschung entlarvte. Am 9. Februar 1845 wurde die Messe im Schubertschen Manuskript in der Pfarrkirche zu Maria Treu in der Josephstadt von Ferdinand Schubert aufgeführt, der damit

[1]) Kreißle, Franz Schubert. S. 61.

[2]) Heuberger, Franz Schubert. S. 27.

[3]) Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal. II, 1. S. 228.

[4]) Mandyczewski, Revisionsbericht. Dort heißt es weiter: „Die autographen Stimmen wurden dort bis in die neueste Zeit bei den Aufführungen der Messe benutzt."

die Absicht aussprach, in der Folge auch die späteren, nur im Manuskript existierenden Messen seines Bruders der Vergessenheit zu entreißen. Erst durch die Fälschung Führers sah sich Ferdinand Schubert veranlaßt, die G-Messe durch den Druck der Öffentlichkeit zugänglich zu machen.

Dieses intime, feine Werk des jungen Schubert ist in kurzer Zeit, im März 1815, entstanden. Es hat in der Schubert-Literatur auch überall besondere Würdigung erfahren. Kreißle[1]) nennt sie „die wertvollste" der ersten Messen. Heuberger[2]) sagt: „Die Messe in G, sein erstes Meisterwerk größeren Stils." Dann widmet Heuberger der Messe eine eingehende, schöne Betrachtung. Niggli[3]) sagt: „Die G-dur-Messe gehört bereits zu Schuberts schönsten Kirchenkompositionen." Kretzschmar schreibt:[4]) „Die reifste unter ihnen ist die in G, welche wir auch heute noch im katholischen Gottesdienst benutzt sehen. Sie hat den kurzen, alle Wortwiederholungen und alles Verweilen und Eingehen vermeidenden Stil, welchen .... Reutter, der Lehrer Haydns in Aufnahme brachte, und den später namentlich Gänsbacher zu dem seinen machte. .... Während diese Tonsetzer und ihre Schule die in dem Stile liegende Gefahr eines geschäftsmäßigen, nüchternen Ausdrucks zeigen, dient die Kürze für Schubert zum Ansporn genialer Ideen."

In der Tat ist die G-dur-Messe durch ihren innigen, einfachen Ausdruck und die fast kindlich liebevolle Sprache von ganz besonderem Wert für die Kenntnis der ersten Schaffensperiode Schuberts. Der große Zug und die ausführliche, breite Sprache der ersten Messe kontrastiert auffallend mit dieser kurzen, den Text ohne Wortwiederholungen choralartig deklamierenden G-dur-Messe. Wenn wir bei der F-Messe unverkennbar Stimmungen, die durch äußere Verhältnisse verursacht waren, als bewegende Momente konstatieren konnten, so müssen wir bei der G-Messe alles Äußere ausschalten. Die Seelenstimmung Schuberts hat hier allein bei der Konzeption Einfluß geübt: eine demütige, friedlich ergebene Stimmung. Gleich zu Anfang drückt das erste Hauptthema der Messe jene Stimmung aus: das kurze Tonleitermotiv von vier Tönen (a, N. III. 1) kehrt in der ganzen Messe immer wieder in verschiedener Gestalt, sei es vergrößert, sei es in der Umkehrung, sei es in chromatischer Veränderung. Demütig bittenden Charakters steht es dem zweiten Hauptthema (b, N. III. 2) gegenüber, einem Dreiklangsmotiv das in seinen vielerlei Umformungen eine eindringlichere Zutraulichkeit charakterisiert.

(Der Betrachtung lege ich die Urgestalt der Messe, also nur das von Schubert gedachte Streichorchester, zu Grunde.)

---

[1]) Kreißle von Hellborn, Biographische Skizze. S. 117.
[2]) Heuberger, Franz Schubert. S. 27 ff.
[3]) Niggli, Franz Schubert. S. 16.
[4]) Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal. S. 228.

Kyrie (Begonnen am 2. März 1815). Es beginnt liedmäßig (N. III. 1). Das Orchester begleitet den Chor ohne selbständige Führungen. Die Violinen umranken den Sopran mit kleinen Linien. Sobald der Chor in den für eleison oder miserere stereotypen litaneimäßigen Chorformen stammelt, deuten die Gänge der Geigen nach oben (Motiv b, N. III. 2) in innigem Hinweisen, auf die göttliche Gnade. Das Christe ist dem Sopransolo übergeben. Sein Thema ist aus den Motiven b und a gebildet. (N. III. 3 u. 4).

In den Kyrie-Sätzen der Jugendmessen Schuberts findet sich fast durchweg für das Christe eleison das Sopransolo bevorzugt. Vielleicht häng das damit zusammen, daß Schuberts einzige Geliebte, Therese Grob, die schon in der F-Messe gesungen hatte, mit ihrem „wunderschön und mit tiefer Empfindung" gesungenen Christe einen derartig nachhaltigen Eindruck in Schubert hinterlassen hat, daß ihm immer wieder bei der Komposition eines Christe dieses Sopransolo als Ideal vorschwebte. Vielleicht sind die Sopransoli in den Messen, ebenso wie ein ausdrücklich für Therese Grob geschriebenes Tantum ergo und Salve regina, alle für sie gedacht.

Mit dem Eintritt des Christe zeigt die Orchesterbegleitung eine eigentümliche Erregtheit. Die Tonrepetitionen der Streicher, die Pizzicati der Bässe (Motiv b und a) machen die Bitte sehr eindringlich, die Harmonik zeugt von vertrauensvoller Hingabe. Sobald der Chor das Christe aufnimmt, kommt ein gewisses Zagen — die von Schubert so oft in diesem Sinne gebrachten Synkopen in den Bässen — zum Ausdruck, während in den Geigen die Innigkeit des Sopransolos nachklingt. (Motiv b.) Ganz wunderbar in ihrer Einfachheit klingt die letzte Bitte Christe eleison. In dem kurzen, absteigenden Motiv (Motiv a in der Umkehrung), das Violinen und Bässe korrespondierend mit Frauen- und Männerstimmen bringen, liegt, besonders in der chromatisch veränderten Form am Schluß, trotz der inneren Erregung der Synkopen in Violinen II und Viola eine Innigkeit und Herzlichkeit des Bittens, wie sie nur ein reines, kindliches Gemüt aussprechen kann.

Daran schließt sich das erste Kyrie mit kurzer Coda.[1]) (Motiv b).

Gloria. Das Gloria ist auffallend kurz. Wie überhaupt in dieser Messe, so sind auch hier länger ausgesponnene Teile und Textwiederholungen vermieden. Wuchtige, jubelnde Passagen und Akkorde begleiten das Gloria in excelsis Deo. Das Hauptthema a tritt zuerst im Orchester verlängert (N. III. 5) und dann im Chor auf. (N. III. 6) Bei dem Worte pax sieht man in den Violinfiguren (Motiv b) deutlich die schwebenden Engelscharen über dem nächtlichen Feld in Bethlehem gezeichnet. Wie üblich, wird auch hier das

[1]) Reißmann sagt hierzu: „Das Kyrie der G-Messe ist einfach, mehr lieblich als bedeutend; die Orchesterbegleitung ist ganz untergeordnet." Er erkennt an: „Das Kyrie (und Credo) der G-Messe erhebt sich zu wahrhaft künstlerischem Wert."

adoramus durch demütiges Zurückhalten gegenüber dem mächtigen glorificamus charakterisiert. Mit dem Gratias erscheinen wieder die schon im Christe vorhandenen herzlichen Violinmotive. (Motiv b.) Die Majestät Gottes ist bei den Worten: Dominus Deus, rex coelestis durch wuchtig nebeneinandergestellte Akkorde gezeichnet, im Gegensatz dazu der Sohn Gottes durch einen langen Akkord. Die gedrängte Kürze des Gloria ist am auffallendsten in dem folgenden Miserere. Während der Chor miserere stammelt, bringen Solostimmen die Anrufe: Domine deus, filius patris, agnus Dei abwechselnd verteilt, zwischendurch ganz bescheiden im Alt und Tenor des Chores die Bitte: suscipe deprecationem nostram. Das kurze Tonleitermotiv (a) der innigen Bitte des Christe klingt hier wieder an, die Bässe bringen Motiv a und b verknüpft. (N. III. 7.) Das kurze Stück zeigt ganz besonders eindringlich die charakteristische Eigenart der G-dur-Messe: die innige, kindliche Herzlichkeit, die auf die Gnade Gottes vertraut.

Nicht zu übersehen ist, daß das Bestreben möglichster Kürze Schuld daran geworden ist, daß Schubert in diesem Satz, wie selten sonst, Textstellen ausgelassen hat. Es fehlen: qui sedes ad dextram patris und nachher vor cum sancto spiritu: Jesu Christe. Es kann sich hier in der Ungenauigkeit der Textbehandlung natürlich nur um Versehen handeln, nicht etwa um aus religiösen Überzeugungsgründen beabsichtigte Auslassungen.[1])

Credo. Das Credo ist wie die vorhergehenden Sätze kurz, ohne Wortwiederholungen choralartig durchkomponiert, und zwar regelmäßig rhythmisch deklamiert. Von einem einfach figurierten Baß (die Motive a und b verwertend, N. III. 8) begleitet erklingt das Credo in unum deum. Das Thema des Credo (N. III. 9) ist wieder aus Motiv a gebildet, die Umkehrung von a (Takt 5 ff) ist wörtlich; auch chromatisch verändert tritt die Umkehrung von a auf (N. III. 9). Die Worte Jesum Christum bringen einen Gegensatz. In Oktaven wechseln die Ober- und Unterstimmen des Chors ab in dem Vortrag der Prädikate Christi. Die Vorahnung des Leidens Christi bringt einen schmerzlichen Zug hinein, der sich in der Harmonik der Stelle ausdrückt. Erst die Worte, die die Einheit Christi mit Gott dartun, bringen die ursprüngliche Stimmung wieder. Die Weihnachtstatsache ist charakterisiert dadurch, daß die figurierte Begleitung der Bässe nunmehr legato in die Violinen übergeht, vielleicht die um die Krippe schwebenden Engelchöre versinnbildlichend. Die Bässe bringen (S. 16, Takt 1) die Umkehrung des Motivs a, ein Gegenbild ruhigen Friedens zu der schwebenden Bewegung der Geigen. Wie schmerzvoll der Gedanke ist, daß der göttliche Heiland ein armer Mensch werden mußte, klingt aus der Modulation nach moll (Part. S. 16, 7. 10 ff.). Jetzt erscheint mit erschütternder Wucht im Orchester unisono, staccato (vielleicht

[1]) Vgl. Fußnote auf S. 35.

rubato zu spielen) das friedliche Figurenbild des vorhergegangenen Teils und schildert die Leidensgeschichte des Heilandes: crucifixus schreit in starren Akkorden der Chor. Das Staccato-unisono des Orchesters leitet, von h-moll nach d-dur modulierend, legato über zu der freudigen Auferstehungsgeschichte. Nunmehr nimmt die Begleitfigur durch Tonrepetitionen bewegtere Gestalt an: Freudiger Jubel! Die Schrecken des letzten Gerichtes sprechen aus verminderten Septimakkorden. Vor der Unendlichkeit des Herrschertriumphes schauert der Mensch zusammen: Synkopierte Bässe, dann der Sturz von dem unisono erklingenden h nach der großen Unterseptime C, das, langgehalten, das non erit finis ahnen läßt.

Der dritte Teil: Credo in spiritum sanctum bringt wieder das Thema des ersten Teiles des Credo, dem sich als Coda ein kurzes Amen angliedert.

Die choralartige kurze Fassung dieses Satzes hat allgemeine Würdigung in der Literatur gefunden. So schreibt Niggli: „Namentlich sind das Kyrie und das Credo tief gefaßt und von weihevoller Stimmung durchdrungen." Reißmann sagt hierzu: „das Credo der G-dur-Messe ist wieder durchweg deklamiert, und so werden die einzelnen Anschauungen nur durch charakteristische Intervalle, hauptsächlich durch dynamische Abstufungen unterschieden." Es verdient die Sparsamkeit in den Mitteln, mit welcher Schubert in diesem Credo so verschiedene, tiefe Eindrücke erzielt, besonders hervorgehoben zu werden. Durch den ganzen Satz zieht sich der der Messe eigentümliche friedliche, vertrauensvolle Zug.

Sanctus. Das Sanctus ist sehr kurz. Mit der üblichen, die himmlischen Heerscharen charakterisierenden Begleitungsform jubelt kühn harmonisch der Ruf Sanctus. Das Orchester verziert das umgekehrte Motiv a mit festlichen Figuren (N. III. 10), im Chor tritt Motiv a auf, beidemale chromatisch verändert. Dazwischen fügt sich das Dreiklangsmotiv b.

Das Osanna in excelsis ist ein selbständiger Satz (hier bei Schubert das erste Mal), eine kleine Fuge, in der die Begleitung die rhythmischen Figuren beibehält, die die himmlischen Heerscharen charakterisieren. Das Thema des osanna ist aus Motiv a gebildet. (N. III. 11.)

Benedictus. Das Benedictus ist ein tief empfundenes, echt Schubertsches Lied. Die Einleitungstakte bringen das Motiv a und b in veränderter Gestalt. (N. III. 12.) Das Thema, eine leicht wiegende Melodie, bestreitet seine motivischen Bestandteile aus Motiv b. (N. III. 12.) Drei Solostimmen bringen nacheinander das Thema, der Eintritt jeder einzelnen gekennzeichnet durch Wechsel der Begleitung, in derselben Weise, wie in der F-dur-Messe. Die weihevolle Stimmung, die durch die Gegenwart des Höchsten nach der Wandlung bedingt ist, gibt dem Satz etwas ganz objektives: kein persönliches

Ausdeuten des Textes, keine Spekulation über die Wirklichkeit der vorhandenen Heilstatsache, nur Stimmung! Ein kindlich vertrauender Friede liegt über dem Ganzen gebreitet.[1]) Es schließt sich daran die kurze Osanna-Fuge.

Agnus Dei (beendet am 7. März 1815). Mit einer unendlich traurigen, schmerzvollen Melodie beginnt der Satz. Die 2. Violinen beginnen mit einem aus Motiv a gebildeten Thema, die Bässe enthalten ebenfalls Motiv a, während die 1. Violinen Motiv b verwerten. (N. III. 13.) Das Thema des Satzes ist aus Motiv b geformt, wie das Thema des Benedictus. Das kindliche Vertrauen, welches das Agnus der F-Messe charakterisierte, muß hier erst errungen werden. Die fragende Wendung nach der neapolitanischen Sexte (Takt 3), darauf die zagenden chromatischen Sequenzen (Motiv a) drücken eine nur wenig hoffnungsvolle Resignation aus. Das Sopransolo bringt den Ruf um Erbarmen, begleitet von Tonrepetitionen der Streicher, die schaudern vor der unnahbaren Größe des Richters. Jetzt ringen sie sich zu einem ruhigeren dur durch, in das der Chor ganz vertrauensvoll einstimmt. Dreimal wiederholt sich die zweifelnde Frage der Solostimmen und die vertrauende Bitte des Chores, dann in seeliger Empfindung des mit den Worten: Dona nobis pacem erflehten Seelenfriedens schließt der Satz. Der Kürze der ganzen Messe entsprechend ist das Dona nicht, wie sonst üblich, zu einem selbständigen Schlußsatz ausgebaut. Es ist hier die ursprüngliche, sinngemäße Form — das einzige Mal bei Schubert — angewandt.

Die Messe in B-dur.

Dem an Produktionen so ungeheuer reichem Jahr 1815, dem die G-dur-Messe und das schon betrachtete zweite Dona nobis der F-Messe angehören, entstammt auch die dritte Messe in B-dur. Sie ist im November und Dezember des Jahres geschrieben. Schubert ist Schulgehilfe seines Vaters an der Lichtentaler und Rossauer Schule und unterrichtet die ABC-Schützen, ein für Schubert saures Amt. Daneben ist er fleißig bei dem Kirchenchor tätig, und nützt jede freie Minute aus, um seinem unermüdlichen Schaffensdrang Raum zu geben. Eine Operette, fast zwei Singspiele, eine Symphonie (D-dur), annähernd 150 Lieder (darunter: Erlkönig) und zwei Messen sind neben mancherlei anderem noch die Produkte dieses Jahres. Schubert ist noch Werdender. Dem unerschöpflichen Quell seiner genialen Seele entquillt viel unendlich Schönes. Aber die künstlerische Überproduktion jener Werdezeit läßt auch manches mit unterlaufen, was zwar die routinierte Leichtigkeit der Erfindung, aber auch oft eine allzugroße Milde der Selbstkritik durchscheinen läßt. Man

[1]) Reißmann: „Das Benedictus der G-Messe ist ein Canon, dessen Melodie, namentlich aber die Orchesterbegleitung wieder mehr durch sinnlichen Reiz, als durch Tiefe der Auffassung oder Wärme der Empfindung wirken."

wird deshalb auch bei der B-Messe und der späteren in C manches mit in Kauf nehmen müssen als minder wertvoll, um so mehr aber werden die großen, schönen Gedanken ans Licht treten, die uns die Seelentiefe Schuberts immer wieder bewundernd erkennen lassen.

Wie bereits erwähnt, war die B-dur-Messe die Veranlassung zu dem Zerfall Schuberts mit Salieri. Was Salieri an der Messe zu tadeln hatte, ist wohl nicht mehr nachzuweisen. Jedenfalls werden wieder Eindrücke der politischen Verhältnisse anregend zur Komposition gewirkt haben. Es zieht sich durch die ganze Messe ein Zug siegesgewisser Freude und Sorglosigkeit. Wie wenn alle Welt durch die endliche Niederlage Napoleons von einem schwer lastenden Druck befreit aufatmete. Die sorglose, fröhliche Stimmung der Messe geht deshalb manches Mal über das Maß hinaus. Wie Friedrich der Große einmal sagt: „Selbst die Freude muß in der Kirche einen Ernst behalten, der dem geheimnisvollsten Wesen zukommt," so müßte man auch hier urteilen. Schuberts Freude artet in dieser Messe, namentlich im Schlußsatz zu ausgelassener Fröhlichkeit aus, die zu dem Inhalt nicht recht passen will. Aber man darf nicht vergessen, daß die Wogen freudiger Begeisterung nach den langen schweren Kriegszeiten nun in aller Welt besonders hoch gingen, und das macht die Gesamtstimmung der B-dur-Messe Schuberts begreiflich.

Nach Kreißles Zeugnis wurde die B-Messe, wie die beiden ersten, hin und wieder aufgeführt. Im Druck erschien sie 1838 bei Haslinger in Wien.

Kyrie (komponiert vom 11. November 1815 an.) Ganz ungewöhnlich fängt das Kyrie an: Nicht die vertrauensvoll, schuldbewußt bittende Stimmung der F-dur-Messe, nicht das friedliche Kyrie der G-dur-Messe: Mit brausenden Klängen und festlicher Bewegung (Synkopen der Streicher) hebt es an. Das Hauptthema der Messe erscheint bei dem dritten Anruf Kyrie (Takt 5). Es hat Ähnlichkeit mit dem Kyrie-Thema der F-dur-Messe, wie jenes zuversichtlich bittend (N. IV, 1). Ganz in der Art der Schubertschen Gloria-Sätze ist das erste Kyrie gehalten.

Mit dem Christe, auch hier mit Sopransolo beginnend, nimmt die Stimmung ruhigen Charakter an. Gebildet aus den Motiven c und a gewinnt es durch die Verlängerung derselben besonders friedliche, fröhliche Gestalt (N. IV, 5). Die Bitte eleison wird herzlich vom Chor aufgenommen (Motiv d. N. IV, 10). Kein Schuldbewußtsein spricht aus dem Satz, sondern schlicht bittendes Vertrauen, die Violinfiguren sind von großer Innigkeit.

Mit einer Modulation von F-dur nach Des-dur erscheint plötzlich ein sehr erregtes Kyrie eleison. Es sind Stimmen der Forderung (Motiv c und a erweitert. N. IV, 7), nicht des Flehens, ausgedrückt durch die *fz* der Bässe und die Vorhalte der Fagotte. Ganz kontrastierend wirkt dann ein weiteres Christe, ein Satz herzlicher Innigkeit, nicht ohne den Hinweis auf die mensch-

liche Schuld. Die festliche Erregung des Kyrie klingt in den Trompeten noch an, mit einer verzagten Frage verklingt das eleison. Nun setzt das erste Kyrie wieder ein. Zwischen heftige Ausbrüche spielen die weicheren Motive des Christe (N. IV, 10 in den Oboen) hinein. Zum Schluß weicht die heftige Stimmung ganz dem herzlichen Ton der Bitte. Auch hier kehren jene hoffnungsvoll klingenden Violinfiguren wieder. Auffallend sind zum Schluß die siegesgewissen Trompetenmotive (Motiv b).

Gloria (begonnen am 6. Dezember 1815). In der gewohnten, prunkvoll festlichen Form hebt das Gloria an in gewaltigem Unisono des Orchesters (Motiv d und a. N. IV, 13). Schubert drückt hier nicht, wie sonst überall, in dem adoramus te die in Ehrfurcht ersterbende Anbetung durch ein besonderes, zartes Bild aus. In dem allgemeinen Jubel geht er rasch darüber hinweg, wo er sonst wohl des öfteren mit besonderem Nachdruck verweilt. Die die Herrlichkeit Gottes charakterisierenden Trompetenmotive, die Schubert so gerne verwendet, fehlen auch hier nicht.

Weichere Töne schlägt das Gratias an. Das Thema (Motiv b und a) entspricht genau dem Violinthema im Kyrie (N. IV, 2 und 3). Von zarten Geigenarpeggien umrankt erklingt von zwei Solostimmen getragen ein kindliches Danklied, zwei Oboen stimmen mit ein. In der an Kürze der B-Messe ähnlichen G-Messe brachte das Gratias keinen selbständigen Satz. Während Schubert sonst das Gratias als ein längeres Danklied weit ausspinnt, bringt er, der kurzen Fassung der ganzen Messe entsprechend, hier zwar einen selbständigen, aber ganz kurzen Zwischensatz.

Domine Deus, rex coelestis: Im Alt das jubelnde später im Osanna wiederkehrende Motiv c, das schon im Christe fast wörtlich vorhanden war (N. IV, 5, 6 und 8), dann als Abschluß das Eingangsthema des Gloria. Dann folgt ein Adagio: Domine Deus: Wie fragend klingt der Anruf (Motiv d. N. IV, 12), niedergeschlagen der Ruf agnus dei (Motiv a. N. IV, 12). Das Miserere wird vom Chor gestammelt, wie seufzend klingen die Holzbläser; beruhigend dazwischen das kurze Tonleitermotiv der zweiten Oboe, das dem Gratias-Thema entlehnt ist (N. IV, 3. Motiv a). Man ist unwillkürlich versucht, hier an Bachs Riesenchoral aus der Matthäus-Passion: „O Mensch, bewein dein Sünde groß" zu denken. Wenn man nicht wüßte, daß Schubert die Matthäus-Passion nicht gekannt haben kann, würde man sicherlich Anklänge daran feststellen. Jedenfalls erinnert die Art, wie eine zwar schmerzvolle, aber durch vertrauensvolle Hingabe, durch sehnende Liebe gemilderte Stimmung schuldbewußten Flehens geschildert ist, merkwürdig an Bachs Darstellung ähnlicher Gedanken. Später finden wir diese Stimmung bei Schubert meist nicht mehr so frei von Gram und Resignation, wie hier.

Die Schubertschen Mittel, Seelenerregung zu zeichnen, sind in diesem

Adagio sehr deutlich. Tonrepetitionen der Streicher (Baßsolo), Synkopen der Bässe. Der Chor-Alt hat im Miserere die Hauptsache zu sagen. In dreimal sich steigerndem, angstvollem Ruf fleht er um Erbarmen, die anderen Chorstimmen drücken ihre Bitte in der fauxbourdon-artig stammelnden Weise aus. Dazu bringen die Geigen jene so sehr an Bach erinnernden, herzlichen Figuren. Nach einer bittenden Frage in den Geigen und der beruhigende Gewißheit bringenden Antwort der Holzbläser wiederholt sich das Ganze in gesteigerter Form: Tenorsolo — Chortenor, die Bitte um so eindringlicher gestaltend.

Mit den Klängen des Gloria-Anfangs folgt nun das Quoniam, und in derselben prunkvollen Weise das cum sancto spiritu. Dieses ist ein Kanon, dessen Thema[1]) das umgekehrte Motiv d ist (N. IV, 18). Ein zweiter Kanon folgt mit dem Motiv b (N. IV, 4). Der Schlußsatz mit dem Amen türmt ein paar mächtige Orgelpunkte auf, auch zarte Klänge, wie Sphärenharmonien aus der anderen Welt klingen hinein, die die hier besonders charakteristisch hervortretende Orgel durch geschickte Registrierung zu wunderbarer Wirkung bringen könnte (vgl. F-dur-Messe, S. 6, Takt 8ff.), dann schließt der Satz sehr wuchtig ab.

Credo. In diesem Credo weicht Schubert stark von seiner sonstigen Art ab: Nicht ein demütig intoniertes Glaubensbekenntnis, wie es sonst mehr oder weniger ausgeprägt sich findet, sondern ein festliches Vivace mit rauschenden Violinpassagen und einem fast liturgischen Thema im Unisono des Chores. (Vgl. dazu S. 22.) (N. IV, 15.) Die Worte: qui propter nos homines et nostram salutem (Motiv d. N. IV, 16) gehen noch unter im festlich brausenden Orchester, bis Schubert plötzlich einfällt: descendit de coelis, „vertauschte die himmlische Herrlichkeit mit dem sorgenvollen Erdendasein." Merkwürdig mutet dann die wehmütige Stimmung in der Weihnachtsgeschichte an. Diese Art der Auffassung des Incarnatus ist fast konventionell zu nennen. Man darf wohl daran denken, daß die Schuld der Menschen die Menschwerdung Christi veranlaßt hat, und diese der Anfang ist des bis zum Tod am Kreuz immer mehr sich steigernden Erlösungsleidens Christi. Der Hinblick auf den furchtbaren Ausgang jenes göttlichen Dramas mag vielleicht seine Schatten vorausgeworfen, und die Weihnachtsfreude getrübt haben.

In der ersten Violine erscheint das Credo-Thema in moll verkürzt, das Baßsolo trauert in tiefer Wehmut. Die Leidensgeschichte ist kurz, schmerzlich bewegt dargestellt (das niedersteigende, chromatisch veränderte Motiv a in den Bässen), die Grabesruhe des Heilandes nach dem schweren Kampfe friedlich verklingend gezeichnet.

Mit dem Credo-Thema erscheint das Resurrexit. Ohne noch viel zu

[1]) Das Thema ist fast wörtlich dasselbe, wie das an derselben Stelle der C-dur-Messe Beethovens.

charakterisieren, geht Schubert in dieser Stimmung bis zum Schlusse weiter. Das Gericht klingt aus den schaudernden Akkorden der Worte: Vivos et mortuos, cuius regni non erit finis, das stöhnende Motiv (die zweite Hälfte von Motiv a) ist in gleichförmigen Wechsel auf- und abwärts geführt.[1])

Die eigentümliche Betonung der Worte: Qui locutus est per Prophetas ist auffallend. Soll es wohl ein ausdrücklicher Hinweis sein, daß es der heilige Geist war, der aus den Propheten sprach, daß die Propheten nicht nur hochbegabte, begeisterte Männer waren, also eine Bestätigung der Wahrheit der Pfingstgeschichte (Ap. Gesch. 2.)?

Jubelnd schließt der Satz ab. Es sei noch erwähnt, daß Schubert hier wieder einige Textauslassungen hat unterlaufen lassen. Es fehlen: consubstantialem patri, ferner entsteht durch das Fehlen der Worte et exspecto resurrectionem eine sinnlose Textstelle.

Sanctus. Wieder ein ganz kurzes Sanctus: das Bild der schwebenden himmlischen Heerscharen, das Anschwellen in gewaltigem Crescendo, die das Pleni zeichnenden punktierten Streicherfiguren, alles im Schubertschen Sanctus übliche Ausdrucksmittel.

Das Osanna, ein fröhliches Sätzchen mit dem jubelnden Motiv c (N. IV. 8) ist kurz und nicht abgetrennt vom Sanctus. Es ist voll kindlicher, ja volkstümlicher Freude.

Benedictus. Das Benedictus ist wieder ein Satz von echt Schubertscher Innigkeit. Die Andacht des in den Anblick des Leibes und Blutes versunkenen Gläubigen gibt dem Satze einen ganz objektiv empfundenen Inhalt. Es ist die fromme, wahre Andacht, die, wie Schubert einmal in einem Briefe an seine Eltern schreibt, nicht „forciert" ist, sondern die ihn unwillkürlich „übermannt" hat, und die „Frömmigkeit, die alle Gemüter ergreift und zur Andacht stimmt."[2])

Das Jubelmotiv c bildet den Hauptbestandteil des Themas des Benedictus. Dazwischen klingt in den Bässen das umgekehrte Gloria-Motiv herein. (N. IV. 19.) Von den vier Solostimmen gesungen zieht das Benedictus an uns vorüber, ein Schwelgen in Melodie und kindlich frommer Stimmung.

Das Osanna schließt sich unmittelbar an.

Agnus dei. In der Stimmung des Benedictus fährt das Agnus fort. Mit einem an das Credo-Thema erinnernden Gesang (N. IV. 20) beginnen die Geigen. Solostimmen intonieren abwechselnd den dreimaligen Anruf, in den der Chor mit dem Miserere nobis einfällt. Über schwebende Geigengänge erhebt sich ein bittendes Oboesolo von großer Herzlichkeit, im Kanon mit der Solostimme, das Motiv a (eleison) in eindringlicher Form verwertend.

[1]) Diese Stelle klingt wörtlich an an dieselbe in Haydns B-dur-Messe Nr. 1.

[2]) Brief aus Steyr an die Eltern. 28. Juni 1825.

(N. IV. 21.) In den Bässen erscheint bisweilen das bittende Christe-eleison-Motiv d (N. IV. 11.). Kindliche Zuversicht klingt aus dem Miserere, das sich steigert zu einer Frage (Part. S. 46, 4), aber zu einer schon beantworteten Frage zuversichtlichen Vertrauens.

Das Dona nobis pacem ist (Allegro moderato) ein Satz von auffallender Fröhlichkeit. Schon der $^6/_8$ Takt, aber auch das Thema selbst erinnern sehr an das erste dona der F-Messe. (N. IV. 9.) Es ist das Motiv a in fröhlicher Gestalt. Auch im Verlauf dieses Dona zeigen sich auffallend viel Anklänge an die F-dur-Messe. Alle Sorgen scheinen vergessen, der Friede, oder hier vielleicht besser die sorglose Heiterkeit eines Kindergemütes, das den bitteren Ernst des Lebens noch nicht kennt, der pax, um den hier die Gemeinde bittet, erfüllt schon die Seele Schuberts ganz.

Der Satz steht inhaltlich zurück hinter den anderen Teilen dieser und der früheren Messen. Ich sagte schon, daß manches minder Wertvolle in dieser Messe wohl der kolossalen Überproduktion des Jahres 1815/16 zuzuschreiben sei. Musikalisch ist dieser Satz recht schön, würde aber einem gemütlichen Sonntag-Nachmittag-Streichquartett in Haydnscher Fröhlichkeit besser stehen, als einer Messe. Man hat die deutliche Empfindung, daß das Benedictus, Agnus und Dona in sehr kurzer Zeit aus einer sorglosen Stimmung heraus geschrieben sind, und zwar die beiden letzten Sätze aus einer Stimmung, die sich dem Inhalt des Textes nicht recht assilimieren konnte.

Ein ähnliches Gepräge trägt die C-dur-Messe.

Die Messe in C-dur.

Die Messe in C-dur ist Michael Holzer gewidmet. Sie erschien 1826 bei Diabelli im Druck. Wie Mandyczewski im Revisionsbericht der Gesamtausgabe (Serie 13) bemerkt, ist sie „in großer Eile geschrieben." Die Blasinstrumente sind nachträglich zugefügt. Als Kompositionsdatum ist am Ende des Autographs der July 1816 angegeben.[1]) Auffallend ist die Bezifferung der Orgelstimme, die sich in den anderen Messen nicht findet.

Kyrie. Die eigenartige Orchesterbegleitung: 2 Violinen, Bässe und Orgel, gibt der Messe eine ganz neue Klangfarbe. (Die später zugefügten Bläser sollten dem ganzen größere Feierlichkeit geben.) Die beiden Violinen haben oft etwas heiter schwatzendes an sich, das aber nicht recht zum Inhalt passen will. Die Stimmung dieses Kyrie ist nicht sehr tief, fast heiteren Charakters. Was sonst Schubert mit dem eleison zu sagen hat, jenes innige Bitten einer Kindesseele voll hingebenden Vertrauens, fehlt hier ganz. Mehr dem festlichen Charakter des Kyrie der B-dur-Messe und denen der Konviktzeit nahestehend, erinnert es sehr an Mozartsche Vorbilder. Das Thema, ähn-

[1]) Die Angabe in O. E. Deutschs Schubert-Brevier: Juli 1818 ist irrtümlich.

lich dem Trio-Thema des ersten vierhändigen Marsches (op. 27), läßt nur undeutlich die Verwandtschaft mit dem Hauptthema (Motiv a) erkennen. (N. V. 1) Das Dreiklangsmotiv b des Christe (N. V. 2 und 3) kehrt nur im Gratias besonders hervortretend wieder. Übrigens ähnelt das Hauptmotiv a sehr dem Kyrie-Thema a der F-Messe und dem Motiv a der B-Messe. Überhaupt zeigt die ganze C-Messe in ihren Themen viel Anklänge an die früheren Messen. Die im Kyrie besonders als einzig Eigentümliches der Begleitung hervorstechenden Geigenfiguren mit ihren markanten Phrasierungen mögen wohl ganz besonders den Nachtrag der Bläsergruppen gefordert haben.

Gloria. Die ununterbrochene Parallelbewegung der beiden Violinen, die sich nie zu einer besonderen melodischen Führung durchringen, ist hier im Gloria besonders auffallend. Mit den für den Anfang des Gloria gewohnten Klängen setzt der Chor ein (Motiv a N. V. 10.) Friedlich klingt dazwischen: et in terra pax. Das Gratias der Solostimmen ist ruhigen friedlichen Charakters (Motiv b, N. V. 4 u. 5). Die sich ablösenden Begleitfiguren der Violinen werden recht eindringlich. Das Domine bringt das Motiv a in der Umkehrung (N. V. 6). Im Miserere wirken die chromatisch niedergehenden Bässe resigniert, verzagt. Doch auch hier sind die allzu abwechslungslosen Begleitfiguren ermüdend, und lassen eine tiefere Stimmung nicht aufkommen. Hinter den Gloria-Sätzen der anderen Messen steht dieser weit zurück. Während Schubert sonst die kleinsten Stimmungsmomente auskauft, geht er hier rasch über das Ganze hinweg, nur im großen Zuge charakterisierend. Man merkt dem Satz die Eile der Niederschrift an.

Credo. Auch dieser Satz bestreitet alle seine charakteristischen Momente mit denselben Mitteln, wie die G-dur- und besonders die B-dur-Messe. In den gewohnten Bahnen geht das Credo in unum Deum, unisono vom Chor gesungen, liturgisch anmutend. (Motiv a. N. V. 7.) Deutlich kontrastiert das Credo in Jesum Christum.

Et incarnatus est: Die Geschichte der Menschwerdung Christi bringt jene schmerzvolle, auf das tragische Ende ausblickende Stimmung. Thematisch und in der Behandlung der Begleitung und Stimmung ist der Satz dem Agnus der G-dur-Messe sehr ähnlich. (N. V. 8. Vgl. N. III. 13.) Ebenso ist das Crucifixus ähnlich dem entsprechenden Teil der B-Messe. Mit den Worten et resurrexit erscheint wieder Motiv a (N. V. 9).

Die Eile der Konzeption ließ Schubert in diesem Satz nicht recht zu eindringlicher Zeichnung kommen. Immerhin aber sind die melodischen Mittel aus dem nie versiegenden Quell Schubertscher Lyrik geschöpft.

Sanctus. Das Sanctus ist auffallend kurz, besonders wirksam aber durch die in ihrer Einfachheit so herrliche Schilderung der schwebenden Engel-

scharen. Im Chor findet sich das erweiterte Motiv a, in den Bässen das Christe-eleison-Motiv b (N. V. 11).

Das Osanna ist hier ein verhältnismäßig weit ausgedehnter Satz voll freudiger Stimmung.

Benedictus. Es ist ein Sopransolo mit Begleitung von zwei Violinen und Cello, einer jener seltenen Fälle seit Haydn und Mozart, daß ein ganzer Satz einer Solostimme übertragen ist. Das Trio zwischen Singstimme und zwei Begleitstimmen will Reißmann auf Bachsche Vorbilder zurückführen.[1]) Ganz abgesehen davon, daß es sehr zweifelhaft ist, ob Schubert jemals in seinem Leben ein ähnliches Stück von Bach gesehen oder gehört hat,[2]) wäre hier an Bach höchstens in dem Sinne zu denken, als die Anlage bei Bach auch vorkommt. Doch wird man hier, zumal musikalisch nicht die geringsten Anklänge an Bachsche Vorbilder zu finden sind, keinesfalls von bewußtem Bezugnehmen auf Bach reden können. Das Bedürfnis, das Benedictus wesentlich von den anderen Sätzen der Messe zu unterscheiden, lag in der Sache selbst. Wir haben seither in allen Messen Schuberts sehen können, daß dem Benedictus besondere Sorgfalt zugewendet war, und zwar deshalb, weil es gesungen wurde in dem Augenblick, wo nach der Wandlung der Gläubige sich in Ehrfurcht vor der leiblichen Gegenwart des Allerhöchsten beugt. Daß hier Schubert die Bässe pausieren läßt, und die zartere Begleitung der Violinen und Celli vorzieht ist ein feiner Zug. Daß die Beschränkung in der Zahl der Begleitinstrumente eine sorgfältigere Ausführung der Stimmen zur Folge haben mußte, ist selbstverständlich. Es liegt also gar keine Veranlassung vor, überhaupt hier an bestimmte Vorbilder zu denken.

Das zweite Benedictus ist bedeutend später entstanden (1828). Es bietet keine neuen Momente, ist aber der Entstehungszeit entsprechend mehr resignierten Charakters.

Agnus Dei. Ebenso wie das Benedictus rasch erfunden, einer sorglosen, nicht spekulativen Stimmung entsprungen, entbehrt auch das Agnus Dei des gewohnten Gehaltes. Die Bässe bringen verschleiert das Motiv a (N. V. 12). Auf die Solostimmen antwortet der Chor stammelnd mit miserere. Das Schuldbewußtsein, das Schubert in dem miserere auszudrücken

---

[1]) Reißmann schreibt: „Zu der C-dur-Messe hat Schubert zwei Benedictus geschrieben, das erste ist ein nach Art der älteren Orgeltrios gehaltenes Sopransolo und wohl das einzige Tonstück, in welchem Schubert Joh. Seb. Bach zum Vorbilde nimmt, insofern als hier auch, wie bei diesem größten Meister der kirchlichen Musik, der Solostimme zwei, ab und zu auch drei und mehr Orchesterstimmen entgegengesetzt und sie so zum Trio oder Terzett verbunden werden.

[2]) Nach A. Hüttenbrenners Zeugnis war Schubert „mit Seb. Bachs Kompositionen nur wenig vertraut".

pflegt, klingt vielleicht aus den die Begleitfiguren plötzlich unterbrechenden Tonrepetitionen der Streicher.

Das Dona nobis pacem, ein festlicher Allegro vivace-Satz vergißt ganz seinen Gedankeninhalt. Die Bitte um Frieden fehlt; es ist einer jener Abschlußsätze, wie sie sich in der Messenliteratur zu Hunderten finden, sein Thema das Motiv a in heiterer Gestalt. (N. V. 13.)

Wir stehen an einem Abschnitt. Zwischen der 1816 komponierten C-dur-Messe und der 1819 begonnenen, aber erst 1822 vollendeten As-dur-Messe liegt eine tiefe Kluft. Die erste Messe in F brachte uns ein Kunstwerk von erstaunlicher Reife. Die ganze Fülle lyrischen Empfindens, über die der 17jährige Schubert verfügte, war in der F-Messe bereits niedergelegt. Die G-dur-Messe des Jahres 1815 wurde zu einem Meisterwerk der choralartigen Messe; die tiefe Empfindsamkeit der F-Messe war hier abgeklärt zu einem ruhigeren Ton kindlichen Glaubens. Mit der demselben Jahre entstammenden B-Messe hatte Schubert, immer noch Werdender, infolge allzugroßer Produktion ein nicht in allen Teilen gleichwertiges Werk geschaffen, voll echt Schubertschen Geistes, aber oft mehr konventionell, mehr den Vorbildern der Reutter-Haydnschen Periode folgend. Noch mehr unter dem Einfluß jener Epoche stand die C-Messe, ein schnell konzipiertes Werk.

Nur durch die längere Pause ist der ungeheure Unterschied zwischen den Messen der Jahre 1815 und 1816 und der As-dur-Messe der Jahre 1819 bis 1822 verständlich.

2. Schuberts Meistermessen.

Die vier ersten Messen Schuberts kennzeichnen den nach der Meisterschaft ringenden, unermüdlich arbeitenden Künstler. Die lange Pause nach der C-dur-Messe mußte heilsam werden, und so konnte die nächste Messe mit dem Material von Erlebtem, von neuen Lebensbegriffen und ausgereifter Lebensanschauung zum Meisterwerk werden.

Schuberts Instrumentalsprache hatte in der Zwischenzeit bereits herrliche Blüten getrieben. Die Symphonien in B-dur, C-dur (Nr. 6) und das wunderherrliche Fragment in H-moll, das Forellenquintett, Streichquartette, Ouvertüren, die Kantate Lazarus, Opern und Singspiele sind die Früchte jener Jahre, in denen auch die As-dur-Messe entstand. Das Orchester der beiden großen Messen repräsentiert neben der (verschollenen Gasteiner) 8. und 9. (C-dur) Sinfonie die höchste Entwicklungsstufe Schubertscher Orchestertechnik. Betrachtet man die eminente Fülle von Orchesterfarben Schuberts und, was sie zu sagen haben, so wird auf den ersten Blick die Behauptung Reißmanns hinfällig, der in Schuberts Messen eine charakteristische Orchestersprache ver-

mißt. Reißmann schreibt: „Seltsam ist namentlich die Erscheinung, daß Schubert in seinen Messen eigentlich nirgends eine mehr charakteristische Führung seiner Orchesterbegleitung versuchte. Dies unterstützt in der Regel nur den Gesang, oder es alterniert mit demselben als selbständiger Chor."

Die beiden Messen in As und Es repräsentieren also zwei der größten Instrumentalwerke Schuberts. Die As-Messe einer hoffnungsfrohen Schaffenszeit angehörend, ist in der Stimmung sehr verschieden von der Es-Messe, die bereits den Ausblick auf und über das nahe Ende bedeutet.

Die Missa solemnis in As-dur.

Die As-dur-Messe führt den Titel: missa solemnis. Sie ist begonnen im November 1819 und beendet im September 1822. Am 7. Dezember 1822 schreibt Schubert an Spaun: „Meine Messe ist geendigt und wird nächstens produziert werden; ich habe noch die alte Idee sie dem Kaiser oder der Kaiserin zu weihen, da ich sie für gelungen halte."

Es folgte eine Aufführung, wie Kreißle berichtet (S. 573.); jedoch machte, wie Mandyczewsky im Revisionsbericht sagt, diese Aufführung die zweite Fassung des cum sancto spiritu und Osanna notwendig. Offenbar erforderte die ungeheure, ausgedehnte Fuge cum sancto spiritu einen leichter ausführbaren Ersatz. Wenn Kreißle berichtet (biogr. Skizze, Seite 117), daß die Messen in As und Es bei Lebzeiten Schuberts nicht öfter als ein oder zweimal „und da (nach Aussagen Ferdinand Schuberts) in höchst ungenügender Weise" aufgeführt wurden, so macht das begreiflich, daß Schubert kürzend und erleichternd die große, schwere Fuge cum sancto spiritu durch eine neue ersetzte, um eine gute Aufführung zu ermöglichen.

Der Versuch, die Messe bei der Hofkapelle zur Aufführung zu bringen, scheiterte auch. Als sich Schubert am 7. April 1826 um die Vizehofkapellmeisterstelle bewarb, berief er sich auf fünf fertige Messen und legte dem Hofkapellmeister Joseph Eybler, der selbst als Komponist von etwa 30 Messen hochgeachtet war, die As-dur-Messe vor, mit der Bitte, sie in der Hofkapelle gelegentlich seiner Bewerbung aufzuführen. Eybler lehnte die Bitte Schuberts ab, wohl aus Gleichgiltigkeit und Bequemlichkeit, und begründete es mit der Erklärung, die Messe entspreche nicht dem, was in der Hofkapelle als Messenstil gelte. Schubert war ja an derartige Enttäuschungen gewöhnt und so fand er sich denn auch bald darein. Wie Dr. Franz Hauer berichtet, sagte er:

„Unlängst brachte ich dem Kapellmeister Eybler eine Messe zur Aufführung in der Hofkapelle. Eybler äußerte, da er meinen Namen vernahm, daß er noch keine Komposition von mir gehört habe. Ich bilde mir gewiß nicht viel ein, aber ich hätte doch geglaubt, daß der Hofkapellmeister von Wien schon etwas von mir gehört habe. Als ich nach einigen Wochen kam,

um mich nach dem Schicksal meines Kindes zu erkundigen, sagte Eybler, die Messe sei gut, aber nicht in dem Stil komponiert, den der Kaiser liebt. Nun empfahl ich mich und dachte bei mir: Ich bin denn nicht so glücklich im kaiserlichen Stil schreiben zu können."

Nach dieser Enttäuschung gab Schubert die Messe dem Musikgelehrten Kandler, der als Referent der Wiener musikalischen Zeitung und der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung u. a. m. jedenfalls über die Messe referieren sollte. Dies geschah aber auch nicht. Am 30. Juni 1826 forderte Schubert seine Messe wieder zurück, indem er ihm schrieb[1]): „Ich ersuche höflichst meine Messe, welche sich bey Ihnen befindet, gütigst in die Kunsthandlung des H. Leidesdorf oder Pennauer expedieren lassen zu wollen."

Daß Ferdinand Schubert die Absicht hatte, die Messe, wie die übrigen, zur Aufführung zu bringen, geht hervor aus einem Bericht der allgemeinen Wiener Musik-Zeitung vom 9. Februar 1845: „Der Verein hat es sich zur Aufgabe gestellt, auch alle anderen Kirchentonwerke[2]), welche sich im Manuskript in dem reichen Nachlasse des Entschlafenen, in dessen Besitz Herr Ferdinand Schubert ist, befinden, nach und nach auf die würdigste Art zur Aufführung zu bringen, und so eine lang ausstehende Schuld zu tilgen." Ob diese Pläne verwirklicht worden sind, konnte ich nicht feststellen. Interessant ist, daß Joh. Brahms am 2. März 1874 das Kyrie und Credo der As-dur-Messe in einem Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde zur Aufführung brachte. Im Druck erschien die Messe erst 1875 bei Schreiber in Wien.

Kretzschmar hat die As-dur-Messe sehr hoch gewertet. Er sagt: „Wer die As-dur-Messe nicht kennt, kennt die volle Bedeutung Schuberts überhaupt nicht." Auch schon Kreißle schätzte die As-dur-Messe sehr und zählte sie mit der Es-dur-Messe zu „dem Hervorragendsten, was die moderne katholische Kirchenmusik aufzuweisen hat". Er geht sogar soweit, einzelne Teile den entsprechenden in Beethovens missa solemnis an die Seite zu stellen. Allerdings mutet es recht eigentümlich an, wenn Kreißle an den „Violinfiguren" Anstoß nimmt und diese — zur Verbesserung — noch nachträglich von „kundiger Hand" beseitigt wissen will[3]).

Reißmann hat die Messe, obwohl sich gerade an sie so viel Dokumente anknüpfen, und er die anderen Messen alle betrachtet, merkwürdigerweise nur

---

[1]) Brief zum ersten Male veröffentlicht von O. E. Deutsch im Schubert-Brevier, Nr. 114.

[2]) Es war eine Aufführung der G-Messe unter Ferdinand Schuberts Leitung vorausgegangen.

[3]) Kreißle, biogr. Skizze. S. 117: „Eine Schattenseite darin bilden die figurierten Violinfiguren in den Fugen; und fände sich eine kundige Hand, die die erforderlichen, leicht ausführbaren Änderungen damit vornehme, so könnte man dies keine Verstümmelung, sondern vielmehr einen an den Manen Schuberts geübten Akt der Pietät nennen."

katalogisierend erwähnt. Im übrigen hat die Schubert-Literatur fast durchweg den hohen Wert der As-dur-Messe anerkannt.

Kyrie. Über dem Kyrie liegt ein Zauber zuversichtlichen Glückes und Sehnens gebreitet. Das kurze Orchestervorspiel kennzeichnet schon den Inhalt des ganzen Satzes: Erst die bittende Frage (N. VI, 1) und dann gleich folgend die hoffende Gewißheit der Erfüllung (N. VI, 3). Ebenso bei dem Choreinsatz: die Frauenstimmen fragen, die Männerstimmen drücken antwortend ihre Zuversicht aus, in die dann Sopran und Alt mit einstimmen. Die Bitte um Erbarmen ist unendlich herzlich, die Last der Schuld ist gemildert durch die immer durchleuchtende Hoffnung auf Vergebung. Diese Hoffnung, verbunden mit tiefem Sehnen (die Motive der Oboen und Klarinetten, N. VI, 7), macht das eleison zu einer in vertrauender Glückseligkeit schwelgenden Bitte.

Das Hauptthema der Messe (a [N. VII, 7]) hat im Kyrie die Gestalt dieser innigen Bitte, besonders die Erweiterung (N. VI, 4). Mehr klagend klingt es in der Form am Schluß des Kyrie (N. VI, 5).

Mit dem Einsatz des Christe scheint alles Schuldbewußtsein vergessen zu sein. Innig, voll hoffenden Glückes drücken Solostimmen ihre Bitte aus, in die der Chor fast freudig einstimmt. Zunächst der zuversichtliche Anruf Christe (N. VI, 6). Das Sopransolo (wie in den früheren Messen auch) beginnt den Ruf der Klarinette imitierend. Jetzt klingen aber wieder schmerzvolle Töne herein. Man übersehe nicht den Nachdruck, der auf das Wort Christe gelegt ist (Part. S. 3, Takt 12). In dem einen Akkord liegt soviel Schuldbewußtsein, ja vielleicht ein vorübergehender Zweifel an der Möglichkeit der Gnade Christi, das *fz* klingt erschrocken! Wie erregtes Herzklopfen klingen dann die synkopierten Hornrufe. Beruhigend, friedlich leitet ein kurzes Zwischenspiel zu der Wiederholung des Kyrie über. Dann folgt noch einmal das erst friedlich zutrauliche, dann niedergeschlagene Christe, dann steigert sich unter zagender Erregung (Synkopen der Fagotte und Hörner) die zweifelnde Frage: eleison? um dann in einem auf einem beruhigenden Orgelpunkt sich aufbauenden kurzen a cappella-Satz sich die Ruhe des Vertrauens wieder zu erringen. Über dem ruhigen Bild des Themas a (Geigen) schwebt das Christe-Motiv (Klarinette) (N. VI, 6) ausklingend in zuversichtlicher Hoffnung. Bitte und Erlösungsgewißheit wechseln dann in der Coda. Über das Ganze erhebt sich nun in den Geigen das Christe-Motiv, in den Bässen ertönt das Hauptmotiv a (N. VI, 8) und in glückseliger Ruhe klingt der herrliche Satz aus. Schubert schreibt einmal[1]): „Selige Augenblicke erheitern das düstere Leben; drüben werden die seligen Augenblicke zum währenden Genuß, und seliger werden Blicke in seligeren Welten." Dies ist die Stimmung dieses Kyrie: Die Zweifel und Kämpfe des „düsteren Lebens" mit seiner Schuld und seinen

[1]) Tagebuch, am 8. September 1816.

Sorgen sind verklärt durch ein sehnendes Vorausahnen eines ewigen, glückseligen Friedens.

Gloria. In dem Gloria der As-dur-Messe tritt uns ein Satz von riesenhaften Dimensionen entgegen. Die festliche Pracht, wie sie eine missa solemnis erfordert, zeigt sich gleich zu Anfang des jubelnden Gloria in excelsis Deo. Das aufstrebende Motiv der ersten Hälfte des Hauptthemas, erweitert durch zwei Rufe gloria (N. VI, 9) gibt dem himmelstürmenden Jubel das Gepräge. Im Streichorchester ist freudige Erregung. Violinpassagen umrauschen den Chor, Posaunen, Trompeten und Pauken erhöhen den Glanz. Wie von Engelstimmen gesungen erklingt das pax hominibus, nur die Oberstimmen des Chors von zarten Linien der Celli umrankt (Motiv a), dazwischen in Flöten und Oboen ein kurzes Friedensbild (2 Takte), um das die Geigen feine Linien zeichnen. Es ist das der Coda des Kyrie entlehnte kurze Bruchstück des Hauptthemas (N. VI, 10). Dann jubelt der Chor mit voller Kraft: laudamus te, benedicimus te, glorificamus te. Im allgemeinen Lobsingen vergißt Schubert zuerst die Ehrfurcht des adoramus te auszudrücken. Als wenn es ihm plötzlich zum Bewußtsein käme, daß er nur in Demut vor Gott anbetend hintreten könne, bricht er plötzlich seinen Jubelgesang ab und läßt die Solostimmen ein unendlich herzliches Gebet singen (Motiv a. N. VI, 11). Dann aber fährt er fort im Lobgesang, der sich zu einem begeisterten gloria Deo steigert.

Das Gratias bringt einen einfachen Satz voll dankbarer Hingabe. Das Thema, dem Hauptthema entlehnt, ist durch Arabesken zart verhüllt, ein Gesang von Schubertscher Lieblichkeit (N. VI, 12). Aus dem et in terra pax klingt das kurze Motiv der Holzbläser herein (N. VI, 15), in den Bässen steht in ruhiger Bewegung Motiv a (N. VI, 13). Als ob er sich seiner Schwachheit und Kleinheit gegenüber der Gnade Gottes bewußt würde, stammelt der Chor gratias.

Harmonisch kühn und wuchtig erklingt der Anruf Domine Deus. Zwischendurch, gleichsam um der schuldigen Dankbarkeit recht Ausdruck zu verleihen, bringt Schubert das innige Danklied, das in kindlicher Ehrfurcht erstirbt. (Über diese Form der Beziehung des Domine vergleiche man S. 21.)

Dann folgt in unsagbar bitterer Klage die eindringliche Bitte um Erbarmen (Motiv a erweitert. N. VI, 14). Wie im eleison des Kyrie, so auch hier, reden tröstende Stimmen aus dem Orchester (Motiv a. N. VII, 1). Das Miserere des Chores ringt sich zur Zuversicht durch (Motiv a umgekehrt. N. VI, 16), dreimal wiederholt sich der Klageruf, um dann in hoffnungsvollem Erwarten zu ruhen. Da erscheint denn auch wie ein immer stärker leuchtender Lichtstrahl die Gewißheit der allmächtigen Gnade Gottes. Quoniam tu solus sanctus! In gewaltiger Steigerung erscheint das Motiv der Klage nun

triumphierend in Dur: tu solus, solus sanctus (N. VII, 2). Die zutrauliche Gewißheit der göttlichen Gnade, die den Menschen zu Gott wie ein Kind zum Vater reden läßt, steigert sich zu einem triumphierenden „tu"! Es ist, wie wenn Schubert hier wirklich mit prophetischem Auge das Antlitz des himmlischen Vaters geschaut hätte! Geblendet von der göttlichen Herrlichkeit, in zagender Ehrfurcht sinkt er zurück, nur noch schaudernd den allmächtigen Herrn erkennend.

Diese Stelle des Gloria ragt an dramatischer Kraft und genialer Konzeption weit über alles hinaus, was je hier geschrieben worden ist. Kretzschmar sagt hierzu[1]): „Wie aus dem leisen Ton der Bitte die Stimmen im Unisono zusammentreten und, wie der Erhörung und des Sieges gewiß, ihr quoniam in allem Glanz in die Welt hinausrufen, das ist einer der gewaltigsten Ideen und einer der gewaltigsten Effekte, welche in der gesamten Messenliteratur an dieser Stelle vorkommen."

Daran schließt sich eine immense Fuge cum sancto spiritu. Diese Fuge ist voller Kühnheiten, von kolossaler Wucht. Ihr Thema ist aus Motiv a geformt (N. VII, 3). Es hat zweifellos die Schwierigkeit und die an die Stimmen unmenschliche Anforderungen stellende Ausdehnung der Fuge die Veranlassung gegeben, daß Schubert, um die Aufführung der Messe zu ermöglichen, eine einfachere und kürzere Fuge cum sancto spiritu nachträglich dazu schrieb. Diese zweite Fuge steht aber hinter der ersten weit zurück.

Übrigens sei an dieser Stelle ausdrücklich darauf hingewiesen, daß diese Messe weit über die Maße gottesdienstlicher Verwendbarkeit hinausgeht. Wenn also Reißmann gerade den späteren Messen Schuberts allzu große Rücksicht auf „das Bedürfnis der Kirche" oder gar „die Auffassungsfähigkeit der Gemeinde" zum Vorwurf macht, so trifft das nicht zu. Ein Blick auf das Gloria der As-dur-Messe erweist das zu deutlich.

Credo. Der Betrachtung des Credo der As-dur-Messe möchte ich ein Gedicht Schuberts vorausschicken, daß sich, im September des Jahres 1820 verfaßt, in seinem Nachlasse fand. In dem Gedicht setzt sich Schubert auseinander mit dem rationalistischen, alles Göttliche leugnenden Geist der Zeit, der vernunftmäßig die Welt zu ergründen strebt und mit menschlichen Ideen die blindglaubende Menschheit für sich zu gewinnen sucht. Das Gedicht lautet:

„Laßt sie nur in ihrem Wahn,"
Spricht der Geist der Welt,
„Er ist's, der im schwanken Kahn
So sie mir erhält."

Laßt sie rennen, jagen nur
Hin nach einem fernen Ziel
Auf der dunklen Spur,
Glauben viel, beweisen viel!

Nichts ist wahr von alledem,
Doch ist's kein Verlust.
Menschlich ist ihr Weltsystem,
Göttlich bin ich's mir bewußt!

[1]) Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal. II, 2. S. 229.

Das ist charakteristisch für Schuberts Glauben. Die menschlichen Spekulationen über Gott und Welt fechten ihn nicht an. Er ist sich der Göttlichkeit des Weltenbaues und seiner Ordnung felsenfest bewußt. In dieser entschiedenen, klaren Glaubensüberzeugung ist das Credo der As-dur-Messe geschrieben. Eine bestimmte Zeitangabe für die Komposition dieses Satzes fehlt. Man kann aber im Anschluß an dieses Gedicht wohl mit ziemlicher Sicherheit annehmen, daß das Credo der As-dur-Messe zeitlich mit dem Gedicht in naher Beziehung steht, vielleicht daß das Gedicht die Frucht einer längeren, eingehenden Betrachtung des Credo-Textes vor der musikalischen Gestaltung gewesen ist.

Besonders ausdrucksvoll ist in diesem Credo die häufige Wiederholung des Wortes „Credo". Diese Wiederholung erscheint als ausdrückliche Betonung: „Ich glaube!"[1]) Es ist ein freudiges, entschiedenes Bekenntnis. Wie Bach in der Matthäus-Passion mit den Worten: „Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen" nicht ein schauderndes Bekenntnis der das Kreuz umstehenden dargestellt hat, sondern ein ganz subjektives Bekenntnis: Ich glaube an Christum, als den wahrhaftigen Sohn Gottes, so auch hier Schubert: Sein Credo ist ein felsenfestes, persönliches Glauben an Christus, den Sohn Gottes, ohne Zweifel an der wirklichen Göttlichkeit Christi, ohne menschliche Spekulation. Wenn wir in den früheren Messen an der Stelle mehr ein kindliches Festhalten an von Jugend auf gewohnten und als wahr hingenommenen Tatsachen erkannten, so müssen wir hier das freudige credo als das Resultat persönlicher Auseinandersetzung mit den vielen Für und Wider, als selbst errungene Überzeugung empfinden. Das stimmt auch mit dem Bericht Anselm Hüttenbrenners: „Schubert hatte ein frommes Gemüt und glaubte fest an Gott und die Unsterblichkeit der Seele." —

Mit aller Glaubensentschiedenheit wird das Credo intoniert von einem C-dur-Akkord der Posaunen und Hörner. Das Credo-Thema (N. VII. 4), eine Erweiterung des Hauptthemas, unterstützt diese Entschiedenheit. An dem Glauben an Gott kann nichts rütteln! die Freudigkeit des Glaubens an Christus, den Sohn Gottes spricht aus der nunmehr im ganzen Orchester auftretenden Energie des Aufbaues. (Der cantus firmus im Orchester. N. VII. 5.)

Die Erscheinung Christi auf der Welt um der Schuld der Menschen willen löst in Schubert nur den Gedanken einer schmerzvollen Klage aus. Über dem aus Motiv a gebildeten zaghaften Gesang: qui propter nos homines et nostram salutem descendit de coelis klingen in Holzbläsern und Violinen Anklänge an das Christe-Motiv des Kyrie herein (N. VII. 6). Eine Textauslassung gestaltet hier den Sinn der Stelle ganz eigentümlich.

[1]) Vgl. hierzu S. 22. Auch Bruckner, Messe in F-moll.

Es fehlen die Worte: genitum non factum, consubstantialem patri. Der durch religionsphilosophische Streitigkeiten nötig gewordene Zusatz im Glaubensbekenntnis, der Christus als den leiblichen Sohn Gottes erklärt, scheint für Schubert, der sich eben mit den Worten credo in filium Dei schon genügend dazu bekannt hat, überflüssig. Die ausdrückliche Wiederholung des Prädikates Gottes: per quem omnia facta sunt ist ein herrlicher Beweis dafür, daß sich Schubert freudig der Führung Gottes anvertraut fühlt. Mit einem festen, dann in ehrfürchtiger Liebe ersterbenden: Ich glaube (das Hauptthema in seiner knappsten Gestalt in den Geigen, N. VII. 7.), dem der Posaunenakkord ein bestimmtes Ja zusetzt, schließt der erste Teil.

Das folgende Incarnatus hat für Kreißle nur ein Gegenstück: das Incarnatus in Beethovens missa solemnis.[1]) Beethovens Incarnatus hat mehr visionären Charakter. Es ist das Schaudern vor einer menschlich unfaßbaren Tatsache, die jede reale Vorstellung ausschließt. Bei Schubert ist diese Stelle, wie in den früheren Messen, ein durch die Vorahnung des unendlich schmerzvollen Ausgangs des Erdenwallens Christi getrübtes, jeder menschlichen Spekulation fernstehendes Bekenntnis zur Wahrheit der Menschwerdung Christi. Immer wieder bäumt sich das gequälte Menschenherz auf gegen die schwere Last der Mitschuld, die Christi Erscheinen notwendig macht. Es ist ein achtstimmiger Chor (d. h. korrespondierend vier Frauen- und vier Männerstimmen) nur von Bläsern unterstützt, thematisch aus Motiv a geformt (N. VII. 8). In dem Ausklang in dur liegt ein Hinblick auf die Erlösung.

Erschüttert steht Schubert vor dem Bild des gekreuzigten Heilandes. Es ist eine schmerzvolle Klage, zuerst heftig (N. VII. 9.), dann allmählich in stiller Trauer versinkend. (N. VII. 10.) Wie schluchzend klingen die pp Synkopen der Geigen, in stummem Leid klingt der Satz aus.

Wieder ertönt der gewaltige Bekenntnisruf der Posaunen. In grandioser Steigerung erhebt sich das resurrexit zu dem jubelnden sedet ad dextram patris. Den Sünder unheimlich schreckend klingt die Verkündigung des Gerichtes über die Lebenden; für die Toten ist das Gericht der erwartende Ausblick in die ewige Seeligkeit, deren Endlosigkeit durch Klänge einer ewigen Ruhe charakterisiert ist (a cappella-Satz, Motiv a chromatisch verändert.) Das iudicare mortuos drückt die ängstliche Erwartung aus, ob „Beifall oder Tadel" werden wird, wie Schubert einmal schreibt:[2]) „Ich hörte oft von Schrift-

---

[1]) Kreißle, biogr. Skizze. S. 117: „Das ausgezeichnetste Musikstück ist das Credo jener (Messe) in As, dessen Incarnatus nur einen Rivalen haben dürfte, nämlich — das gleiche Stück in der D-Messe von Beethoven." — Kretzschmar, Führer d. d. K., S. 230: „Nur selten trifft man Schubert in dieser vielsagenden Wortkargheit, mit welcher er hier einen Palestrinensischen Eindruck erreicht."

[2]) Tagebuch, 8. September 1816.

stellern sagen, die Welt gleiche einer Schaubühne, wo jeder Mensch eine Rolle spielt. Beifall oder Tadel folgt in der anderen Welt. Eine Rolle aber ist aufgegeben, also ist auch unsere Rolle aufgegeben, und wer kann sagen, daß er sie gut oder schlecht gespielt hat? .... Sobald ein Akteur eine ihm angemessene Rolle bekommt, wird er sie gut spielen; erhält er Beifall oder nicht, dies hängt von einem tausendfältig gestimmten Publikum ab. Drüben hängt der Beifall oder Tadel von dem Weltregisseur ab." Diese Stimmung, die Zuversicht, daß Gott bei dem letzten Gericht urteilen werde nach dem Verhältnis zwischen Wollen und Können, mildert hier in der As-dur-Messe die Schrecken des Gerichts und läßt den Satz in Hoffnung ausklingen.

Dieselbe feste Glaubensstimmung wie zu Anfang des Credo spricht aus dem Beginn des dritten Teiles: Credo in spiritum sanctum. Merkwürdig an das Credo der G-Messe erinnernd, ist das Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum mortuorum komponiert. Es ist die Ruhe und Zuversichtlichkeit eines unwandelbaren Glaubens. Der Ausblick ins ewige Leben weckt in Schubert überschäumenden Jubel.

Ein festliches Amen beschließt das Credo.

Sanctus. Es beginnt in der übligen, an schwebende Engelchöre erinnernden Weise und bringt den dreimaligen Anruf kühn harmonisch, mit allem Glanz. (Motiv a, N. VII. 11) Das Pleni ist ein ganz zarter Satz. Feine Arabesken der Streicher umranken den Chor, Trompete und Pauke mahnen an die Herrlichkeit Gottes. Es ist nicht der Lobgesang der ganzen Menschheit: hier sind es wirklich Engelscharen, die besonders im wiegenden Osanna (Motiv a, N. VII, 12) gleichsam im Reigen um den göttlichen Thron schweben.

Benedictus. Das Benedictus ist ein von Solostimmen und Chor abwechselnd gesungener, von zarter Orchesterbegleitung unterstützter Satz von großer Innigkeit und seeliger Zufriedenheit, im Charakter den früheren Benedictus vollständig gleich. Zuerst von der Flöte intoniert erscheint das Hauptthema a, von zartem Pizzicato der Bässe umrankt. Dieses Thema wird dann von den Solostimmen aufgenommen (N. VII. 13). Es ist das Bild der den einziehenden Herrn lobsingend grüßenden Gläubigen. Die Zartheit dieses Lobgesanges ist durch den Kult gewordene Tradition und in der ganzen Messenliteratur gleichmäßig behandelt. Die Teilnahme des Chores im Benedictus ist, wie schon erwähnt, eine jener seltenen Ausnahmen. (Vgl. S. 25).

Agnus Dei. Das Agnus dei steht, wie die ganze Messe, im Lichte jenes freudig bestimmten Credo. Trotz alles Schuldbewußtseins klingt aus der Bitte um Erbarmen die tröstliche zuversichtliche Glaubensgewißheit. Innigkeit und herzliches Vertrauen charakterisieren das Agnus, wie das Miserere des Gloria. Wie dort, so ist auch hier das Motiv a umgekehrt (N. VII. 14

und 15.), als zagende Bitte. Ihr folgt aber gleich in hoffender Gewißheit Motiv a in der Urgestalt (N. VII. 15). Dieser Wechsel von Zagen und Hoffen charakterisiert die Stimmung des Agnus. Der Schluß des Agnus bringt eine ausblickende, freudigere Erregung (die Synkopen in Viol. I). Dann schließt sich das Dona nobis an.

So hat das Dona nobis nicht den Charakter verzweifelter Bitte oder drängenden Forderns, sondern vielmehr hoffnungsfroher Zuversicht. Sein Thema, aus dem Hauptthema entwickelt (N. VII. 16) gewinnt im Verlauf ganz den Charakter dieses Hauptthemas: ergebene Gewißheit (N. VII. 17), wieder, die zwischen Ausbrüche heftiger Erregung beruhigend einfallenden Bläserzwischenspiele benutzen das Motiv a (N. VII. 18). Zum Schluß klingen die glückseligen Rufe des Kyrie-Schlusses mit dem Christe-Motiv wieder an. Dann schließt die Messe in echt Schubertscher Innigkeit. Wenn auch im Agnus in dem unsagbar demütigen und schuldbewußten Stammeln miserere aller Schmerz um die eigene Schuld und die Schuld anderer sich konzentriert zu haben scheint, und im Dona nobis bisweilen eine heftigere Erregung Platz greifen will, jene Grundstimmung der ganzen Messe: die zuversichtliche und dankbare Glaubensfreudigkeit bleibt doch immer herrschend.

Die Stimmung der As-dur-Messe steht in unmittelbarem Zusammenhang mit den Lebensverhältnissen Schuberts. Nachdem 1821 die ersten Liederhefte im Druck vorlagen und guten Absatz fanden, schienen Geldsorgen für Schubert auf weit hinaus vorüber zu sein. Die Anerkennung und herzliche Verehrung, die er in diesen Jahren in vielen musikalischen Kreisen fand, ließen ihn mit neuer Freude und mehr Lebensmut ausblicken. Die frohe Stimmung jener Jahre hat denn auch auf die As-dur-Messe gewirkt. Man muß deshalb die As-dur-Messe ansehen als ein Danklied. Wir dürfen aus ihr entnehmen, daß Schubert sich fröhlich bewußt war, daß ihm durch göttliche Führung der Weg sich mehr und mehr ebnete und er so aus seinem sorgenvollen Dasein sich herausgehoben fühlte. Wenn wir uns jener Worte des Credo: per quem omnia facta sunt, die Schubert, den textlichen Zusammenhang ganz zerreißend, so nachdrücklich wiederholt, erinnern, dürfen wir wohl sagen, daß er damit bekannte, daß er alles Schöne, auch seine glücklicheren Lebensverhältnisse als Gaben Gottes ansah. So trägt die As-dur-Messe die Signatur fröhlicher Dankbarkeit.

Die Messe in Es-dur.

Die Lebensumstände und Stimmungen, die bei der Entstehung der letzten großen Messe leitend waren, lassen sich schwer bis ins einzelne verfolgen. Es sind krasse Gegensätze. Wenn Niggli von „Schuberts daseinsfreudiger, weit mehr dem Licht, als der Todesnacht zugewandter Muse" spricht, so trifft

das für den Schubert der As-dur-Messe wohl zu. Aber je älter Schubert wird, desto mehr ändert sich jene Art, und Gegensätze stellen sich in ihm heraus. Neben überquellendem Jubel eines im poetischen Erschauen und frohen Mitempfinden alles Schönen freudig erregten Künstlerherzens stehen mystische Visionen des Überirdischen, ein Sinnen und Grübeln über Menschenschuld und göttliche Erlösungsverheißung, voller Zweifel und Resignation, ein Sichgehenlassen in sentimentalem Suchen nach den Ursachen geistigen und leiblichen Befindens, Erfolge und Mißerfolge. Schubert schreibt über solche Seelenzustände selbst einmal in einem Brief an seinen Freund Kupelwieser, am 31. März 1824: „Mit einem Wort, ich fühle mich als den unglücklichsten, elendesten Menschen auf der Welt. Denke dir einen Menschen, dessen Gesundheit nie mehr richtig werden will, und der aus Verzweiflung hierüber die Sache immer schlechter statt besser macht; denke Dir einen Menschen, sage ich, dessen glänzendste Hoffnungen zu nichte geworden sind, dem das Glück der Liebe und Freundschaft nichts bietet, als höchsten Schmerz, dem Begeisterung (wenigstens anregende) für das Schöne zu schwinden droht, und frage Dich, ob das nicht ein elender unglücklicher Mensch ist?"

Die Daseinsfreude der As-dur-Messe weicht immer mehr einer Todessehnsucht, die nur im Tod, in ewigem Vergessen Erlösung zu finden hofft. Es ist unmöglich, alle Ursachen solcher Stimmungen zu ergründen. Jedenfalls veranlaßt durch körperliches Leiden nehmen sie einen immer breiteren Raum in Schuberts Seele ein. Daß es nicht zum wenigsten religiöse Stimmungen sind, geht aus einem Gedicht vom 8. Mai 1823 deutlich hervor:

Mein Gebet.

Tiefer Sehnsucht heil'ges Bangen
Will in schön're Welten langen;
Möchte füllen dunklen Raum
Mit allmächt'gem Liebestraum.

Großer Vater! Reich dem Sohne
Tiefer Schmerzen nun zum Lohne
Endlich als Erlösungsmahl
Deiner Liebe ew'gen Strahl!

Sieh', vernichtet liegt im Staube,
Unerhörtem Gram zum Raube
Meines Lebens Martergang
Nahend ew'gem Untergang!

Töt' es, und mich selber töte,
Stürz' nun alles in die Lethe,
Und ein reines kräftges Sein
Laß, o Großer, dann gedeihn!

Die Es-dur-Messe fällt in die letzte Zeit Schuberts, in die vier bis fünf Monate vor seinem Tode. Gedanken an den Tod und die Sehnsucht nach Erlösung und Friede, wie sie in dem Gebet ausgesprochen sind und die sich schon durch die ganzen letzten Jahre hindurchziehen, finden sich deshalb potenziert in der Es-Messe. So hat die Messe oft mehr Requiemcharakter; jedenfalls hat Schubert sie auch mehr als Requiem gefühlt.

Sie ist begonnen im Juni des Jahres 1828. In gewolltem Abgehen von der Tradition der früheren Messen ist sie ohne Orgel gedacht, was wohl

den Schluß berechtigt, daß es sich in der Es-Messe um ein weniger kultisch gedachtes Werk handelt, in welchem Schubert im Vorahnen seines nahen Todes sich bestrebte, die Gedanken in Tönen auszusprechen, die anders wohl unausgesprochen sein Herz bewegten, Gedanken der Buße und Sehnsucht nach Gnade und Friede.

Aufgeführt wurde die Messe nach Schuberts Tod, im November 1829. Kreißle berichtet:[1] „Die Es-Messe wurde bald nach Schuberts Tod im Jahre 1829 in der Ulrichskirche zu Wien — ohne Zweifel sehr mangelhaft — aufgeführt. Ein Rezensent der allgem. Leipziger Musikzeitung nahm damals den übelsten Eindruck davon mit sich fort."[2]

Die Literatur hat zumeist diese Messe recht gewürdigt. Kretzschmar sagt: „Schuberts Messe in Es, einer seiner Schwanengesänge, trägt starkes, persönliches Gepräge." Heuberger widmet ihr eine eingehende Betrachtung; er sagt u. a. „In der Es-Messe hat Schubert mit Wucherzinsen zurück erstattet, was er der Kirche verdankte." Reißmann, der in seiner Betrachtung auch hier, wie bei den übrigen Messen, den Gedankeninhalt der Messe fast durchweg über der Kritik der Form zu beachten vergißt, findet namentlich die Form des Credo „durch eine feinsinnige Auffassung des Textes bestimmt. Die Einheit des Glaubens wird hier dadurch angezeigt, daß ein Thema für die verschiedenen Weisen, in denen er sich offenbart, beibehalten ist." Leider ist ihm entgangen, daß diese Art bei Schubert bereits im Gedanken schon lange üblich, also nichts Neues, auch nichts spezifisch Schubertsches ist.

Kyrie. Klopfenden Herzens, mit Akkorden, die die Qual einer unter Sündenlast seufzenden Seele malen, beginnt das Kyrie (Hauptmotiv a, N. VII, 1). Wie klagend klingt der *fz*-Vorhalt mit dem fes der Celli! Eine zagende Melodie, zunächst in den Holzbläsern, dann vom Chor aufgenommen (N. VII, 2), bittet eleison in trauernder Herzlichkeit, die darüber schwebenden Violinfiguren weisen nachdrücklich nach oben. Durch die Wendung nach

---

[1]) Kreißle, Franz Schubert. S. 563.

[2]) Die erwähnte Rezension berichtet von einer Aufführung nicht in der Ulrichskirche, sondern in der Pfarrkirche zu Maria Trost. Sie lautet: „Am 15. November in der Pfarrkirche zu Maria Trost: Missa in Es von Franz Schubert, aus dessen Nachlasse. Wenn wir freimütig unser Glaubensbekenntnis ablegen sollen, so müssen wir offenherzig gestehen, daß uns diese Arbeit des sehr verehrten Tonsetzers keineswegs befriedigte. Der vorherrschend düstere Stil paßt weit eher zu einem Requiem; alle Sätze sind bis zur Ermüdung ausgesponnen, meistens rhapsodisch; mit Blasinstrumenten, sonderlich Posaunen, überladen, die Singstimmen höchst schwierig, und gleich der Orchesterpartie kraft- und wirkungslos, weil die zweckmäßige Lage und Stellung fast immer verfehlt ist; eine Ausweichung reicht der anderen die Hand, in den Fugen gewahrt man den vergossenen Angstschweiß, und auch von der Ausführung, wiewohl ein wackerer Künstlerverein dabei sich abmühte, kann wenig nur mit Ehren vermeldet werden."

F-dur scheint Hoffnung zu leuchten, die erwartungsvolle Frage in Klarinette und Fagott klingt leise aus.

Das Christe eleison, merkwürdig erinnernd an das zweite Thema des 2. Satzes des Es-dur-trios (N. VIII, 3) bringt in kühnen Modulationen hoffnungsvollere Töne: Es sieht das Bild des über die Sünde triumphierenden Heilandes. Doch ganz resigniert sinkt es zurück in die hoffnungslose Bitte des Horns: eleison. (N. VIII, 4.)

Da setzt das Kyrie wieder an. Inbrunst und Schmerz erfüllen Schuberts Seele ganz. Nach Wiederholung des ersten Kyrie setzt ganz unvermittelt ein lauter, erschütternder Schrei Kyrie ein, der in einen langen Orgelpunkt zurücksinkt: eleison! Wieder die hoffnungslose Bitte des Horns, dann noch ein schmerzvoller Aufschrei! Nun ist es ruhiger geworden in Schuberts Seele, besänftigend klingt der Hornruf nun, in trauernder Ruhe verklingt das Kyrie.

Die Stimmung dieses Kyrie ist Schmerz, bisweilen verzweifeltes Flehen, und selbst da, wo Schubert den helfenden Heiland vor Augen sieht, findet er nicht die zuversichtliche Freude, die vertrauende Ruhe, die er früher in so herzlichen Tönen ausgesprochen hat.

Gloria. Mit allem Glanz ruft Schubert das „Ehre sei Gott in der Höhe" in die Welt hinaus. Wieder ist es ein zunächst aufsteigendes Jubelmotiv, wie wir es naturgemäß fast immer im Gloria finden (N. VIII, 5). In schauernder Ehrfurcht bittet er adoramus te (Motiv a), um dann in gewaltiger Steigerung das glorificamus zu jubeln.

Während der Chor nun einfach (auf Motiv a) das Gratias deklamiert, schwebt darüber in Klarinette und Fagott eine unendlich innige Dankeshymne, aus Motiv a geformt (N. VIII, 7). Im Wechselgesang antworten sich Männerchor, das Danklied in den Celli, und Frauenchor, zugleich in der Schubert eigentümlichen Art die Anrufe Domine Deus, rex coelestis, Deus pater omnipotens in das Dankgebet einflechtend (vgl. S. 21). Noch eindringlicher wird die innige Melodie, von Geigenfiguren umrankt, bei dem Anruf Christi. Eine glanzvolle Wiederholung des Gloria schließt sich an.

Nun bringen die Posaunen einen erschütternden cantus firmus, gleichsam die Schrecken des letzten Gerichts verkündigend (N. VIII, 6). Die Erde erbebt gleichsam im Streichorchester, erschrocken ruft der Chor: Domine Deus, filius, agnus Dei, qui tollis peccata mundi! In furchtsamer Demut fleht er miserere nobis (Motiv a). Zweimal wiederholt sich der Schreckensruf der Posaunen. Wie er zum drittenmal in äußerster Heftigkeit erklingt, scheint die Hoffnung auf Gnade ganz verloren, wie ein Donnerschlag dröhnt *fff* ein Paukenwirbel in die Verzweiflungsrufe des Chors hinein, unaufhaltsam der Vernichtung entgegen drängen die *fz*-Synkopen der Trompeten. Wie das Grollen des Donners sich in der Ferne verliert, verklingt das miserere.

Durch die sich teilenden Wetterwolken strahlt nun die helle Sonne göttlicher, Gnade verheißender Herrlichkeit: Quoniam tu solus sanctus, tu solus altissimus. Es ist thematisch der Anfang des Gloria.

Eine glänzende, gewaltige Fuge cum sancto spiritu schießt den Satz. Ihr Thema, dem derselben Stelle in der B-dur-Messe sehr ähnlich, ist aus Motiv a entwickelt (N. VIII, 8).

In den früheren Messen war es froher Jubel, der aus dem Gloria klang. Hier fühlt man trotz allen dankbaren Lobsingens das schwerbedrückte Herz Schuberts. Sein miserere hat jetzt etwas Gramvolles, dumpf Verzweifeltes, nicht mehr die zuversichtliche Innigkeit der früheren Messen.

Credo. Nach einen pp-Paukenwirbel intoniert der Chor choralartig das Credo. Die nachdrücklich betonte Glaubensgewißheit der As-dur-Messe ist hier zu einem demütigen Bekenntnis geworden. Das Hauptthema des Credo (Motiv a. N. VIII, 9) zieht sich, jede Einzelheiten besonders charakterisierend, wie ein festes Band durch das ganze Credo. Es hat zu Anfang durchaus demütigen Charakter. Erst der Glaube an Christus ist in gar nicht mehr katholisch anmutender Weise auffallend betont durch zuversichtliche Freude. Per quem omnia facta sunt ist wieder energisch hervorgehoben (Motiv a. N. VIII, 10), wenngleich auch das absteigende, chromatische Motiv b einen Zug von Schmerz hineinbringt: offenbar fällt es Schubert nicht leicht, auch das Schwere seines Lebens als Fügung Gottes dankbar anzuerkennen. Der Gedanke, das Christus um der Welt Sünde willen vom Himmel herniederkam, bringt wieder schmerzliche Töne (Motiv a).

In dem Incarnatus denkt Schubert hier zunächst an die Krippe in Bethlehem. Wenn er sonst wohl die Menschwerdung Christi nur im trauernden Ausblick auf den Kreuzestod darstellt, zeichnet er hier ein feines Weihnachtsbild: die Mutter, das Jesuskind in den Armen wiegend (die Streicherbegleitung). Eine ganz eigentümliche Stimmung liegt über das Ganze gebreitet: Unendliches Sehnen (die Melodie der Celli. N. VIII, 11), und doch glückselige Ruhe. Man fühlt deutlich die frohen, aber doch sorgenvollen Blicke der Mutter.

Das Crucifixus ist vielleicht der leidenschaftlichste Satz, den Schubert in seinen Messen geschrieben hat. Auffallend ist die Ähnlichkeit der Stelle mit dem zweiten Teil des zweiten Satzes aus dem Streichquintett. $^{12}/_{8}$ Takt, die unheimlich drohenden Sechzehnteltriolen, das unaufhaltsame Auf- und Niederwogen einer unendlich leidenschaftlichen Stimmung. Die eigentümliche Chromatik (Motiv b und a) und die zahlreichen, durch enharmische Verwechslung ausgeführten Modulationen erhöhen die Leidenschaft. Man sieht den Zug nach Golgatha. Drückende Schwüle. Man hört nur den eintönigen, gleichmäßigen Schritt des dahinziehenden Volkshaufens. Mit starrem Blick und

schwerem Schritt, die Faust geballt, geht ein Jünger hinter dem das Kreuz tragenden Herrn. Seine Angst wächst immer mehr mit jedem Schritt, je näher der furchtbare Augenblick kommt; jetzt ist Golgatha erreicht, jetzt ist es Wahrheit geworden: Christus gekreuzigt! Ein furchtbarer Aufschrei: Crucifixus! Dann bricht er kraftlos zusammen. Wie im Traum zieht noch einmal das liebliche Friedensbild von Bethlehem an seinem Auge vorüber; als ob er das Schreckliche, das er eben erlebt, nicht fassen könne. Aber da geht er noch einmal den Gang nach Golgatha, noch einmal schreit es in ihm auf: crucifixus! mit aller Wucht niederschmetternder Erkenntnis, daß es kein Traum, daß es Wirklichkeit ist. In dumpfer Verzweiflung klingt das passus et sepultus est, hoffnungslos, ohne Auferstehungsgewißheit.

In derselben Weise, wie das Motiv a zu Anfang des Credo Christus charakterisierte, erklingt es nun wieder und verkündet siegreich die Auferstehung. Das letzte Gericht hat keine Schrecken mehr: Glanzvoll, ein Bild des Triumphes, ist das iudicare vivos et mortuos dargestellt. Mit dem Hauptthema des Credo in der ersten Form (N. VIII, 9) tritt der dritte Teil des Bekenntnisses ein, austönend in eine große Fuge: et vitam venturi saeculi (N. VIII, 13).

Sanctus. Das Sanctus, „einer der gewaltigsten Sätze der modernen Musik" (Heuberger), bringt wieder die gewohnte Art, die die himmlischen Heerscharen zeichnet, allerdings hier in ganz gewaltiger Weise. Eine harmonische Kühnheit nach der anderen, ein glanzvoller Lobgesang, in den Bässen langsam niederschwebend das chromatische Motiv b (N. IX, 1). Das Pleni, thematisch an die et vitam-Fuge anklingend (N. IX, 2) ist voll überschäumenden Jubels. Das Fagott erinnert zwischendurch leise an das Credo (Motiv a. N. IX, 3).

Das Osanna ist hier eine etwas ausgedehntere Fuge (N. IX, 4). Die jubelnde Freude des Sanctus und Osanna empfindet man nach der drückenden Schwere des miserere und crucifixus entlastend, und gerade darin beruht wohl die außerordentliche Wirkung des Sanctus.

Benedictus. Es ist ein einfacher, sehr tiefer Satz von großer Innigkeit. Zu den zarten Stellen der Solostimmen kontrastieren auch hier glänzende Chorstellen. Thematisch benutzt der Satz die Erweiterung des Motivs a (N. IX, 5). Über die Seltenheit des Gebrauchs des Chores im Benedictus vergleiche Seite 25.

Die Stimmung des Benedictus ist mild, ein inniger Friede.

Agnus Dei. Die Stimmungen, die Schubert schon lange erfüllten, und die sich, je mehr er seinem Ende näher kommt, immer mehr vertiefen, kämpft er diesem Agnus noch einmal ganz durch. Ähnlich wie im Miserere des Gloria beginnen auch hier die Posaunen, mit dem Chor gehend, ein liturgisches

Thema, das an die Schrecken des letzten Gerichtes gemahnt (N. IX, 6). Dazwischen fahren drohende Horn- und Trompetenstöße. Fugiert aufgebaut, von eigenartig ängstlichen Figuren der Bässe und dann der Streicher begleitet, steigert sich der Ruf zu einem verzweifelten Ausbruch bei den Worten: peccata mundi. Mit Aufbietung aller Kraft sucht Schubert die drückende Last abzuwälzen, ein erschöpftes, demütiges Miserere folgt (Motiv a. N. IX, 7). Dreimal schreit er auf, dann versagt die Kraft. Matt stammelt er: agnus dei, qui tollis peccata mundi.

Daran schließt sich unmittelbar das Dona nobis pacem, gesungen im Vorgefühl des himmlischen Friedens (Motiv a. N. IX, 8). Nur noch wie aus weiter Ferne klingen Töne des Schmerzes und der Schuld hinein, und stören den Frieden. Da dröhnen von neuem jene drohenden Trompetenstöße hinein: die angstgequälten Rufe wiederholen sich, sich steigernd zu einem verzweifelten Agnus Dei! Erschöpft, demütig, wie ein letztes Aufleuchten die flehende Bitte um Frieden (Motiv a. N. IX, 9).

Damit klingt Schuberts letzte Messe aus.

Rückblick.

Drei Phasen in Schuberts Leben sind es, die durch die Messen charakterisiert werden:

Die Jünglings- und Werdejahre (Messen 1—4).
Die Zeit äußeren und inneren Wohlergehens (Messe in As).
Die Zeit kurz vor dem Tode (Messe in Es).

In der ersten Phase sehen wir den unermüdlich, kritiklos schaffenden, aus dem vollen Quell seiner Melodik schöpfenden Jüngling. Mit der F-dur-Messe tut Schubert bereits mit kühnem Griff eine Meistertat. Die G-dur-Messe ergänzt diese durch größere Feinheit der Linien, die B-dur- und C-dur-Messe endlich, reich an herrlicher Schubertscher Melodik, gehören im großen und ganzen zu der großen Zahl solcher Werke, die Schubert mehr auf das Papier hinwühlte, in denen er seine Handschrift ausschreibt, die also mehr, wie er dies ja oft selbst sagte, als „Vorübungen" zu den späteren großen Messen anzusehen sind. Alle diese vier Messen aber charakterisieren die Zeit von 1814—1816 als eine sorglose, höchstens durch die kriegsdurchtobte Zeitlage hin und wieder gestörte friedliche Stimmung. Schuberts Glaube ist noch der, den er in Kirche, Konvikt und Elternhaus hat lieben lernen, voll vertrauender, skrupelloser Hingabe. Er betet mit der Gemeinde seiner engsten Heimat, teilnehmend an allem, was sie bewegt, froh und sorglos hinausblickend ins Leben. Es ist eine kindlich empfindende, gemütvolle Jünglingsseele, die

den Ernst des Lebens noch nicht kennt, es ist der vergnügte Schubert, wie er uns auch später noch in so vielen seiner Werke entgegentritt.

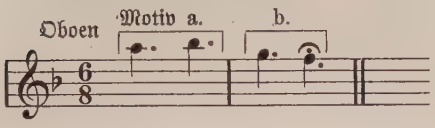
Mit der As-dur-Messe ist Schubert Mann geworden. Er hat die Lebensfreude, aber auch den Lebensernst kennen gelernt. Enttäuschungen, Sorgen, schwere Kämpfe hat er durchgekämpft. Dem rationalistischen Geist seiner Zeit, der ihm seinen Jugendglauben rauben will, ruft er ein bestimmtes, freudiges „Ich glaube" entgegen. Die Bestimmtheit und Kraft dieses Bekenntnisses besiegt auch alle menschlichen Spekulationen, und in herzlicher Dankbarkeit erkennt er die göttliche Führung in seinem Leben an. Es ist die Zeit der ersten großen Erfolge in der breiten Öffentlichkeit. Er fühlt sich verstanden von dem Kreis bewundernder Freunde, die ihn immer umgeben, er weiß, daß die herrlichen Gaben, die er aus unerschöpflichem Schatz mit vollen Händen austeilt, dankbare und würdige Nehmer finden. Und so ist die As-dur-Messe ein Werk der Dankbarkeit für alles Schöne und Glückliche, was er erleben darf, an alle die, die es ihm erleben helfen, ein Danklied an alle Freunde, mit allen Freunden, mit der ganzen Menschheit gegen Gott. Das sorglose, oft ausgelassen fröhliche Leben, das er neben fleißigem Schaffen in jenen Jahren mit seinen Freunden führt, trägt immer den edlen Charakter der Dankbarkeit, mag sie sich auch in der verschiedensten Weise äußern. Die As-dur-Messe ist insofern für die Kenntnis Schuberts so bedeutungsvoll, als sie nicht nur das entschiedene Bekenntnis zu Gott dokumentiert, sondern die Frucht ist jener dankbaren Gesinnung gegen alle, die ihn liebten, die seiner Stellung im Freundeskreis ihren Stempel aufdrückt und die Spaun sagen läßt: „Durch ihn wurden wir alle Brüder und Freunde."

„Der Dämon der Trauer und Melancholie," der sich „zeitweise mit schwarzem Flügel in Schuberts Nähe drängte" (Bauernfeld), hat mit den späteren Jahren oft Schuberts ganzes Wesen erfüllt. Körperliche Leiden, Enttäuschungen aller Art haben Schuberts Fröhlichkeit immer mehr getrübt. Je mehr er seinem Lebensende entgegengeht, umsomehr macht sich ihm die Last seines äußerlich so sorgenvollen Lebens fühlbar. Die Sehnsucht nach Frieden und Erlösung wird mit den letzten Jahren Grundstimmung. Aus ihr heraus entsteht die letzte Messe in Es-dur. Wie das schwermütige Adagio des Streichquintetts, so ist auch die Es-dur-Messe durchweht von einem mit dem Leben grollenden, sich über die Welt hinaussehnenden Suchen nach Ruhe, nach dem Tod. Das kurze Leben Schuberts war ein Kämpfen, äußerlich und innerlich; sein Ziel war jenes „Wirtshaus", von dem er in seiner Winterreise singt.

Tafel I.

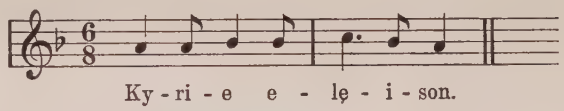
Messe in F-dur.

1. Part. S. 1 Takt 1:

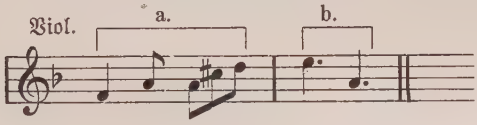


Hauptthema A: (a + b)

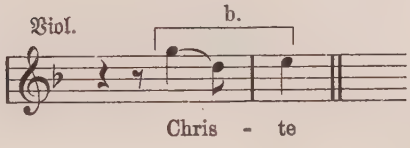
2. „ „ 1 „ 3:



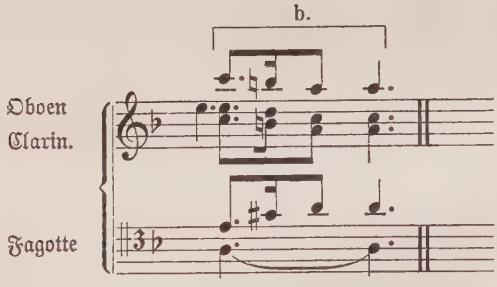
3. „ „ 3 „ 3:



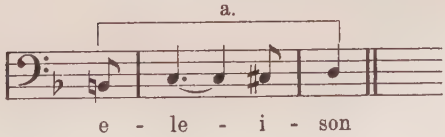
4. „ „ 3 „ 15:



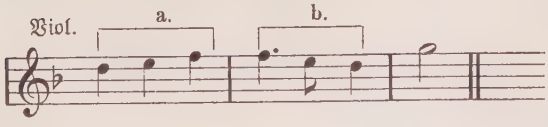
5. „ „ 5 „ 2:



6. „ „ 7 „ 5:

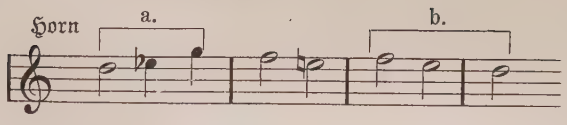


7. „ „ 20 „ 5:

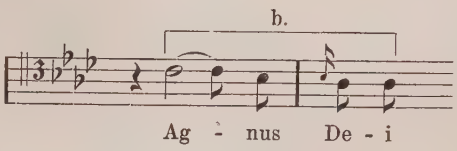


Fortsetzung von Tafel I.

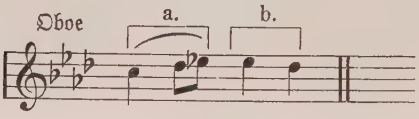
8. Part. S. 27 Takt 5:



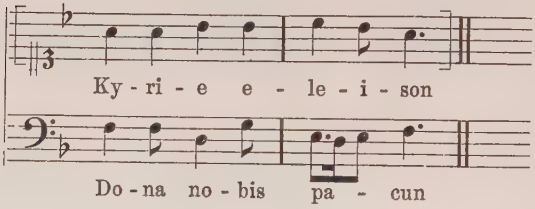
9. „ „ 82 „ 3:



10. „ „ 83 „ 3:



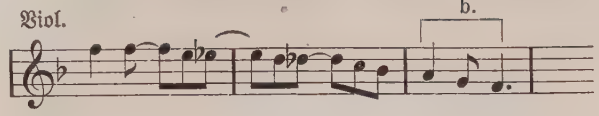
11. „ „ 93 „ 1:



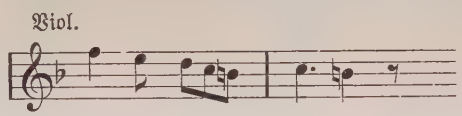
Tafel II.

Hauptthema B (b.).

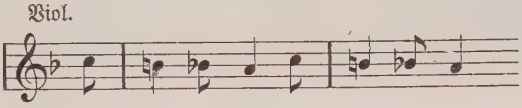
1. Part. S. 1 Takt 7:



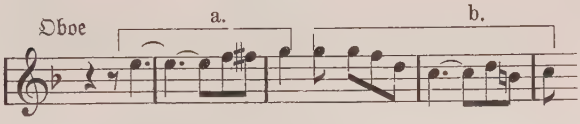
2. „ „ 3 „ 5:



3. „ „ 2 „ 8:

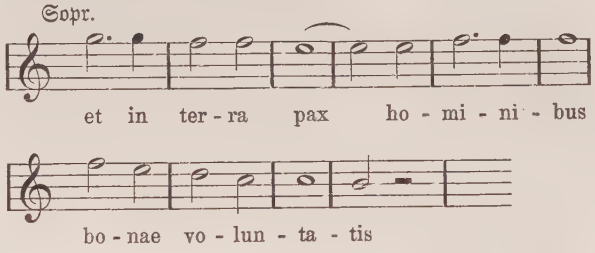


4. „ „ 4 „ 1:

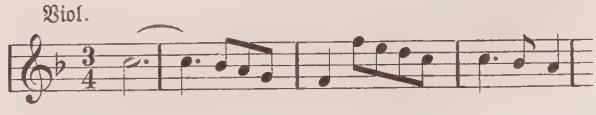


5. „ „ 7 „ 13:

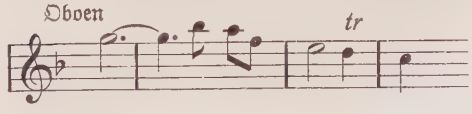
6. „ „ 9 „ 3:



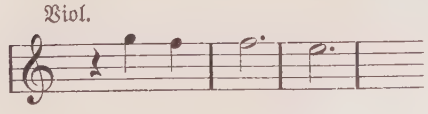
7. „ „ 20 „ 1:



8. „ „ 20 „ 6:

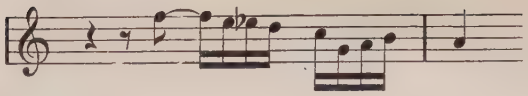


9. „ „ 25 „ 7:



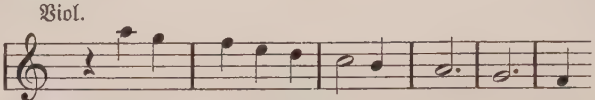
10. Part. S. 29 Takt 1:

Clar.



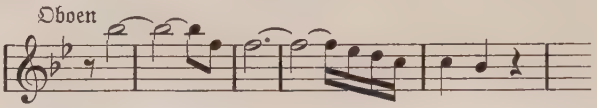
11. „ „ 58 „ 5:

Viol.



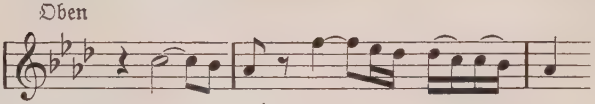
12. „ „ 76 „ 14:

Oboen



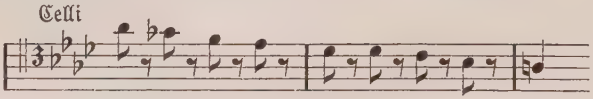
13. „ „ 82 „ 1:

Oben

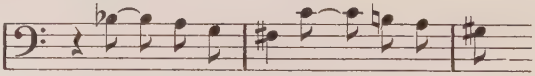


14. „ „ 83 „ 1:

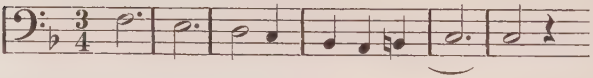
Celli



15. „ „ 94 „ 3:



16. „ „ 57 „ 1:

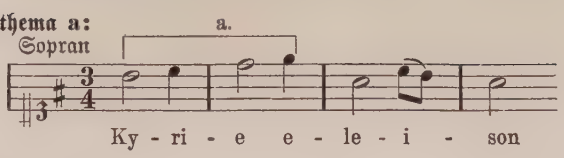


Tafel III.

Messe in G-dur.

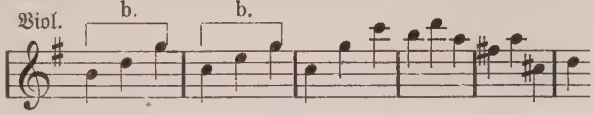
Hauptthema a:

1. Part. S. 1 Takt 1:

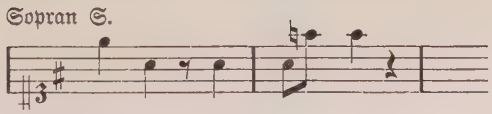


Hauptthema b:

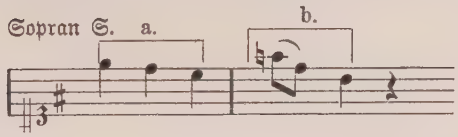
2. „ „ 1 „ 8:



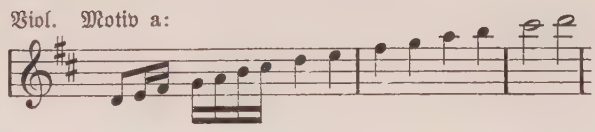
3. „ „ 2 „ 15:



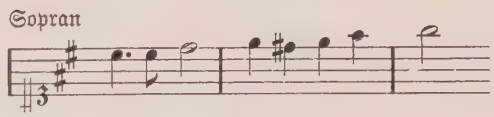
4. „ „ 3 „ 2:



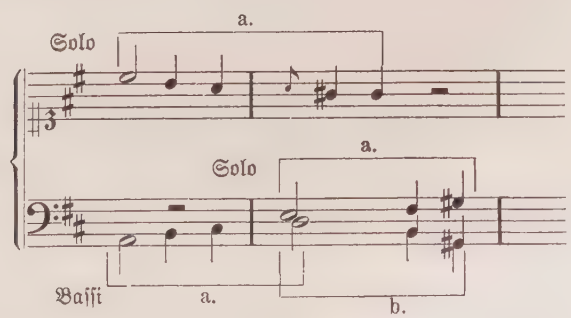
5. „ „ 6 „ 10:

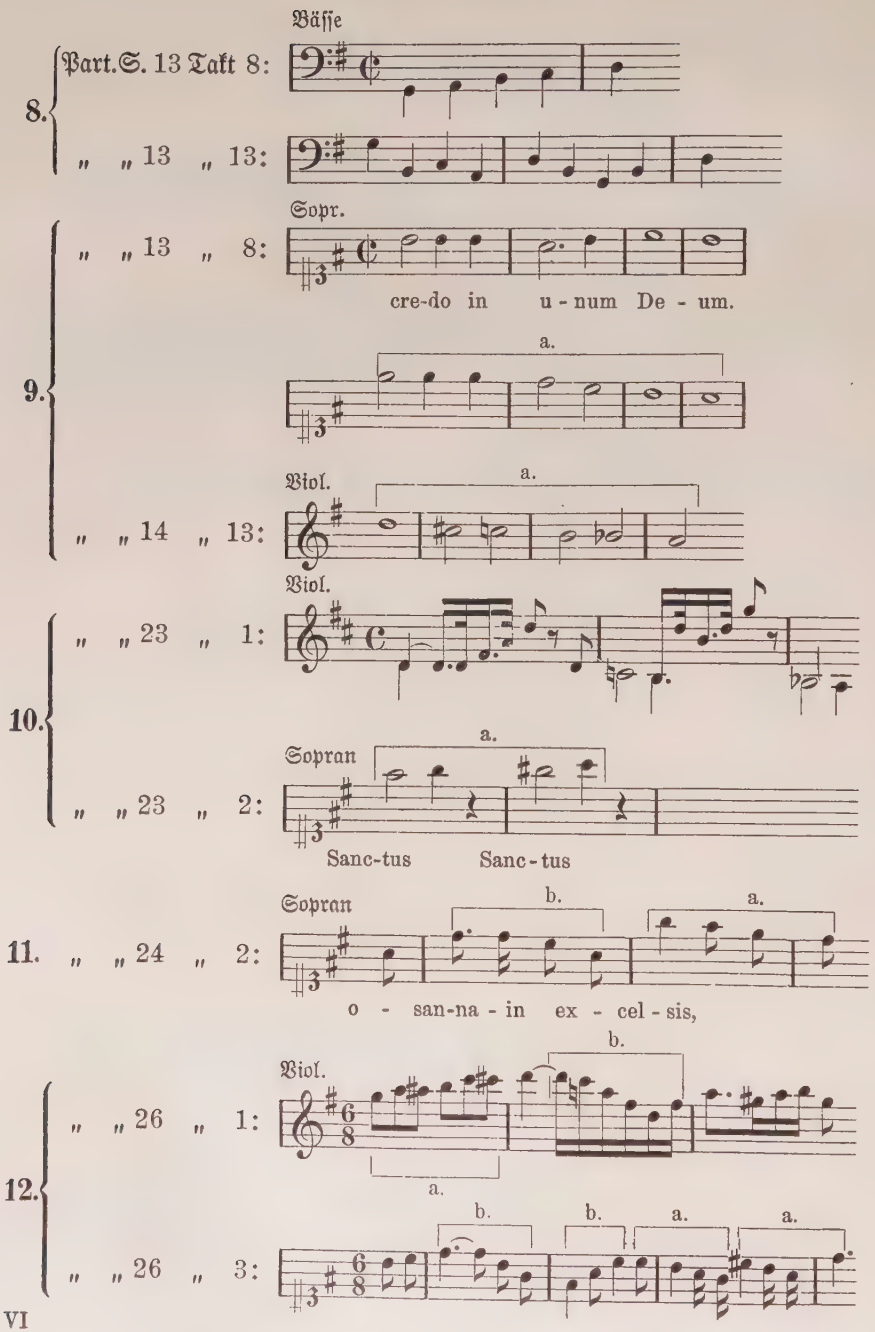


6. „ „ 6 „ 12:

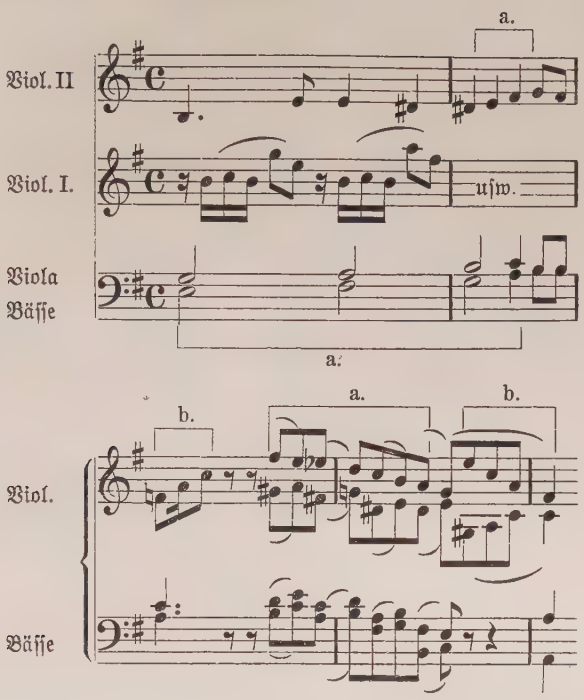


7. „ „ 9 „ 12:




Bässe
8.
Part. S. 13 Takt 8:
„ „ 13 „ 13:
Sopr.
9.
„ „ 13 „ 8:
cre-do in u-num De-um.
a.
Viol.
a.
„ „ 14 „ 13:
Viol.
10.
„ „ 23 „ 1:
a.
Sopran
„ „ 23 „ 2:
Sanc-tus Sanc-tus
Sopran
b.
a.
11. „ „ 24 „ 2:
o - san-na - in ex - cel - sis,
b.
Viol.
12.
„ „ 26 „ 1:
a.
b.
b.
b.
a.
a.
„ „ 26 „ 3:

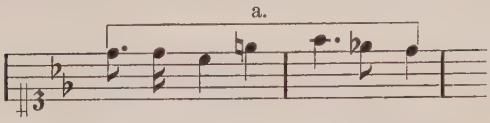
13. Part. S. 33 Takt 1:



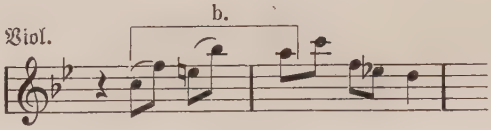
Tafel IV.

Messe in B-dur.

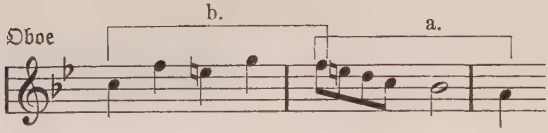
1. Part. S. 1 Takt 5:



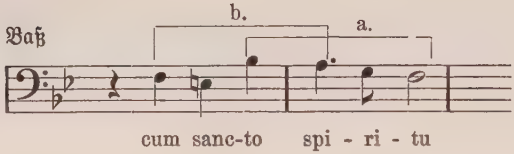
2. „ „ 1 „ 5:



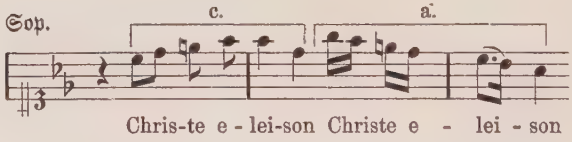
3. „ „ 10 „ 8:



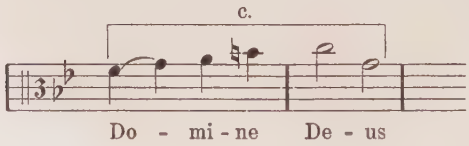
4. „ „ 20 „ 6:



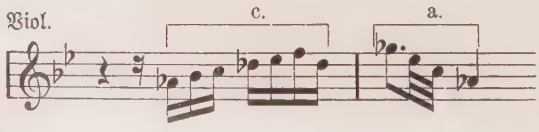
5. „ „ 2 „ 15:



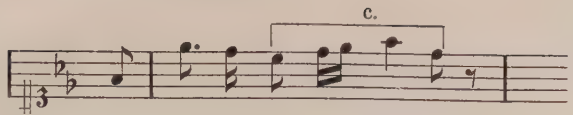
6. „ „ 11 „ 10:



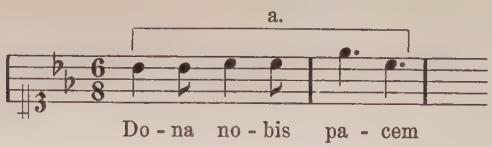
7. „ „ 4 „ 3:



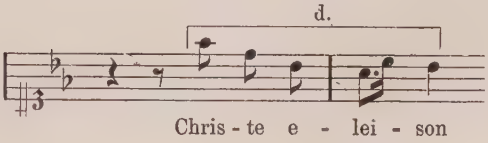
8. Part. S. 38 Takt 1:



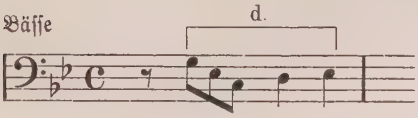
9. „ „ 46 „ 5:



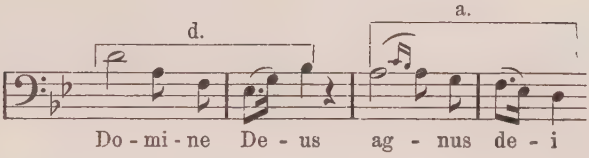
10. „ „ 3 „ 5:



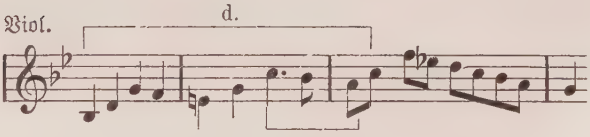
11. „ „ 44 „ 6:



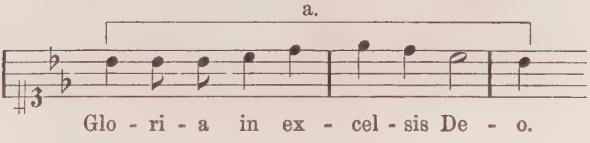
12. „ „ 13 „ 3:



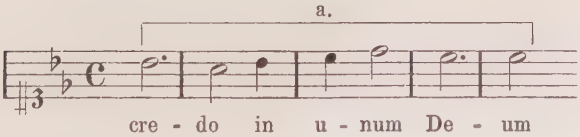
13. „ „ 8 „ 1:



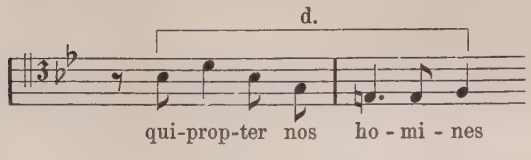
14. „ „ 8 „ 5:



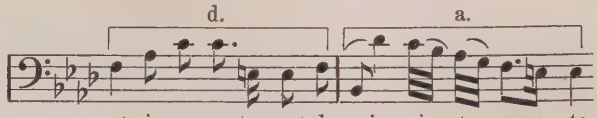
15. „ „ 25 „ 1:



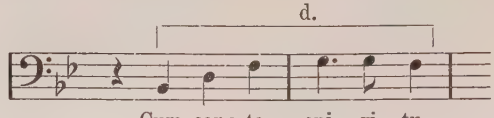
16. Part. S. 28 Takt 8:



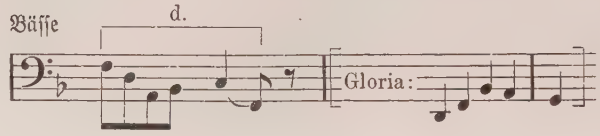
17. „ „ 29 „ 11:



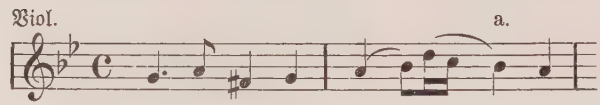
18. „ „ 19 „ 2:



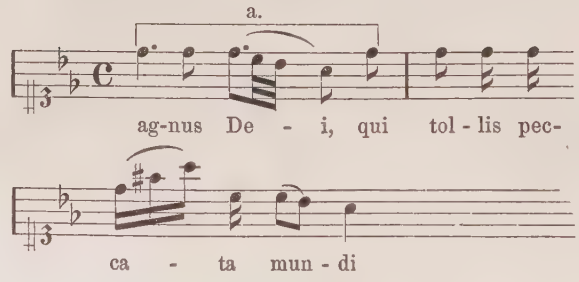
19. „ „ 39 „ 4:



20. „ „ 44 „ 7:



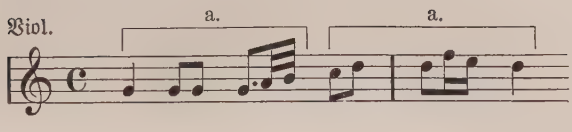
21. „ „ 44 „ 8:



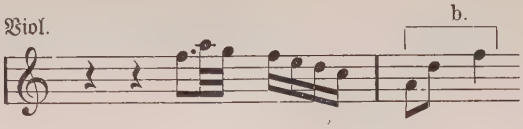
Tafel V.

Meſſe in C-dur.

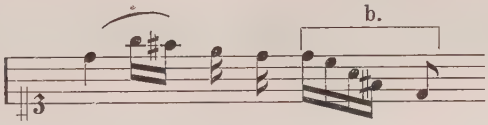
1. Part. S. 1 Takt 1:



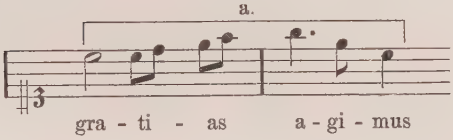
2. „ „ 1 „ 2:



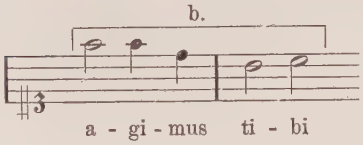
3. „ „ 2 „ 4:



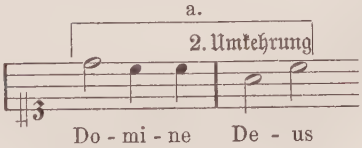
4. „ „ 9 „ 11:



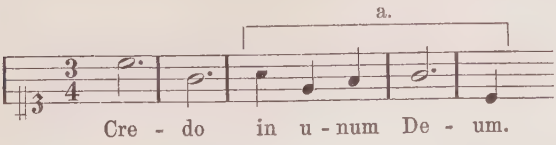
5. „ „ 9 „ 4:



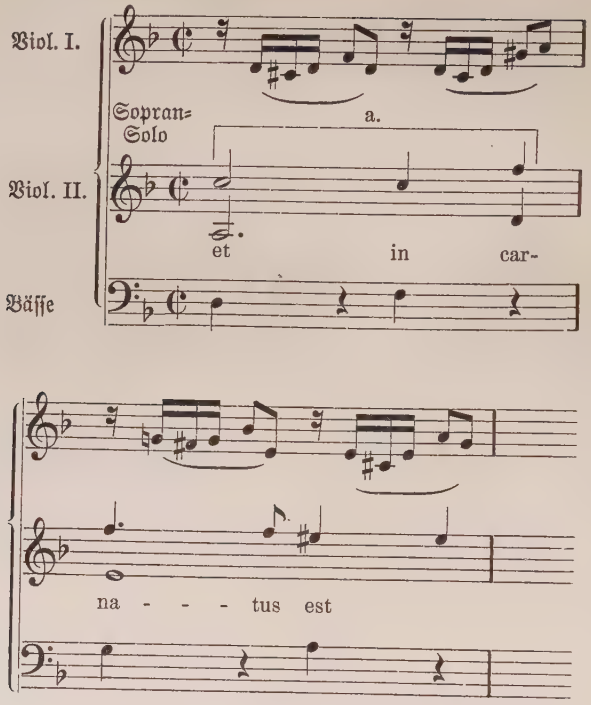
6. „ „ 10 „ 13:



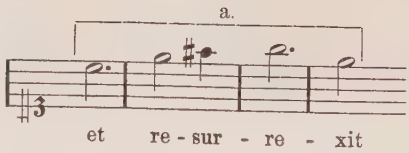
7. „ „ 17 „ 1:



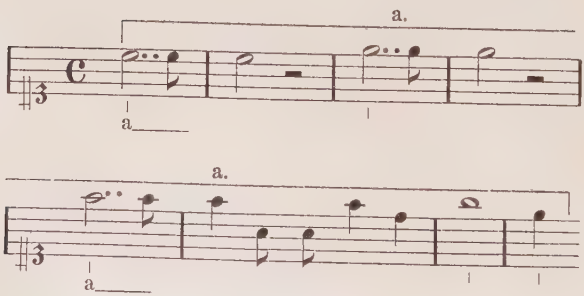
8. Part. S. 21 Takt 1:



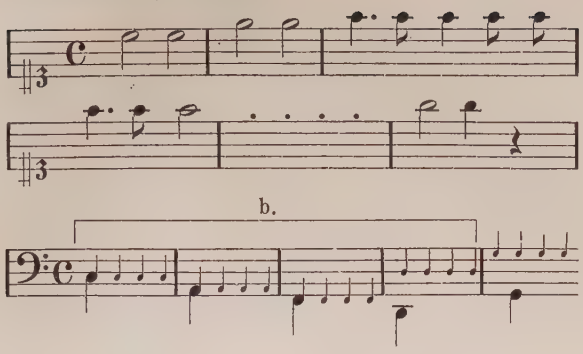
9. „ „ 23 „ 1:



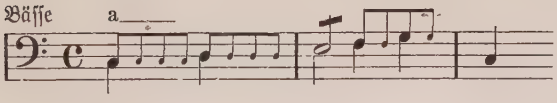
10. „ „ 7 „ 1:



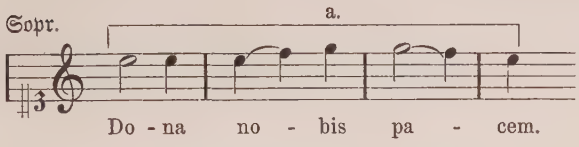
11. Part. S. 28 Takt 1:



12. „ „ 33 „ 1:



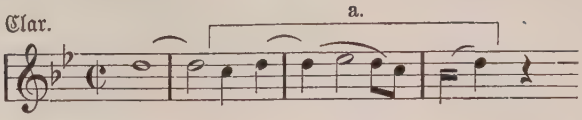
13. „ „ 35 „ 3:



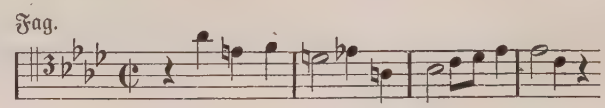
Tafel VI.

Missa solemnis in As-dur.

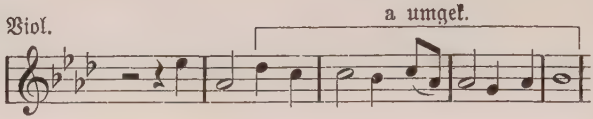
1. Part. S. 1 Takt 1:



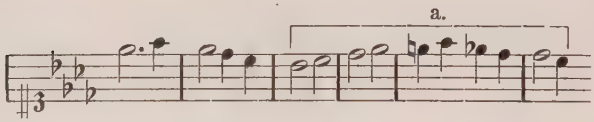
2. „ „ 1 „ 1:



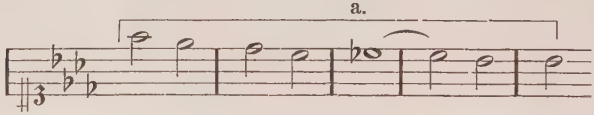
3. „ „ 1 „ 4:



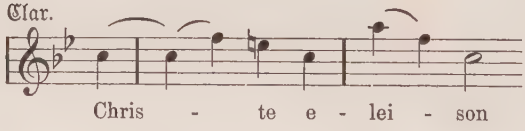
4. „ „ 2 „ 9:



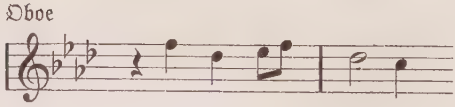
5. „ „ 3 „ 2:



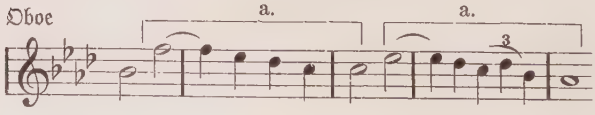
6. „ „ 3 „ 9:



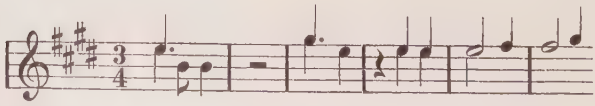
7. „ „ 2 „ 15:



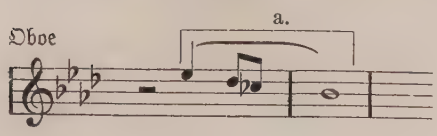
8. „ „ 7 „ 14:



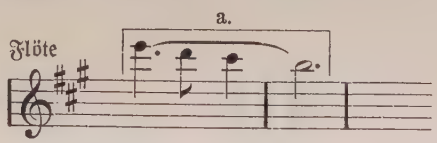
9. „ „ 8 „ 1:



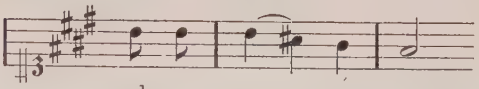
10. Part. S. 7 Takt 9:



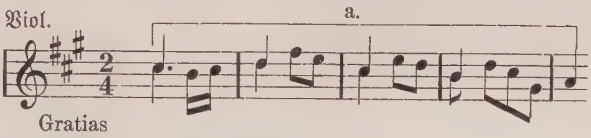
„ „ 11 „ 2:



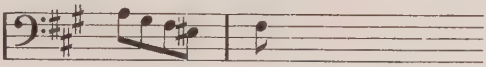
11. „ „ 17 „ 6:



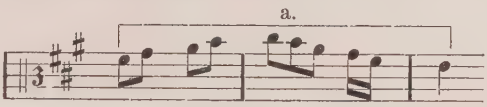
12. „ „ 25 „ 1:



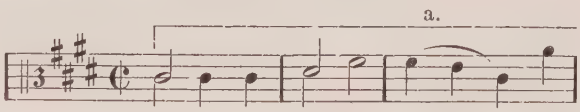
13. „ „ 26 „ 6:

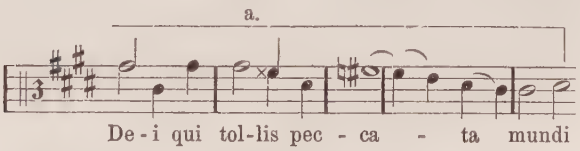


„ „ 27 „ 2:

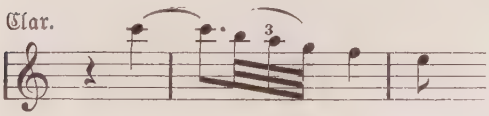


14. „ „ 36 „ 1:

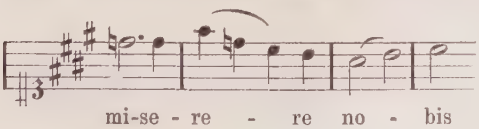




15. „ „ 27 „ 7:



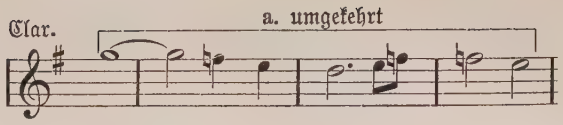
16. „ „ 36 „ 11:



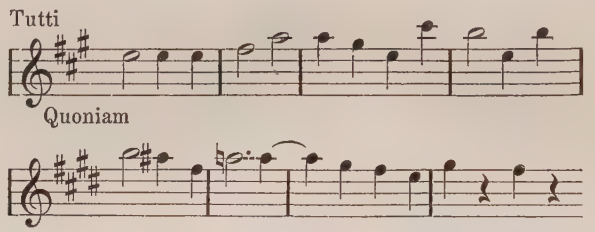
Umkehrung von a.

Tafel VII.

1. Part. S, 37 Takt 3:

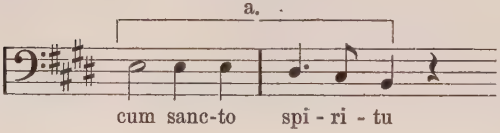


2. „ „ 43 „ 8:

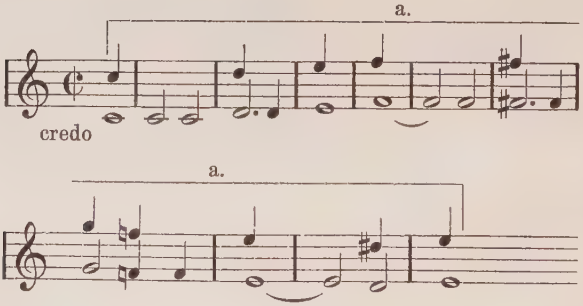


Vgl. Tafel VI. 14.

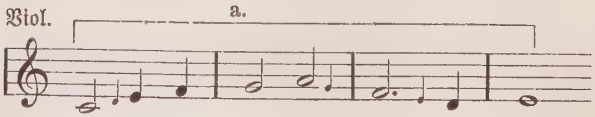
3. „ „ 46 „ 7:



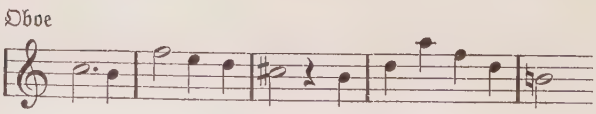
4. „ „ 71 „ 5:



5. „ „ 73 „ 3:

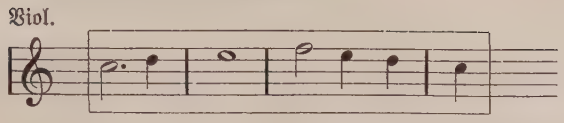


6. „ „ 77 „ 4:



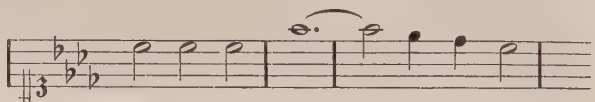
Fortsetzung von Tafel VII.

7. Part. S. 79 Takt 2:



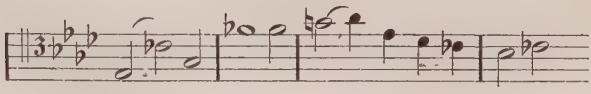
Einfachste Form des Hauptthemas.

8. „ „ 80 „ 2:



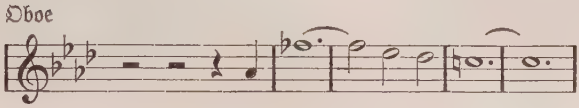
Incarnatus

9. „ „ 82 „ 8:

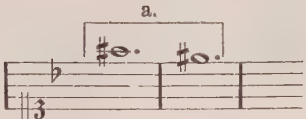


Crucifixus

10. „ „ 85 „ 1:

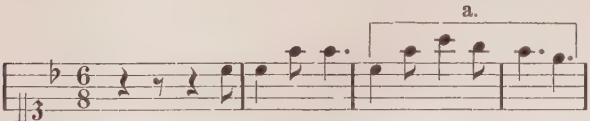


11. „ „ 110 „ 9:



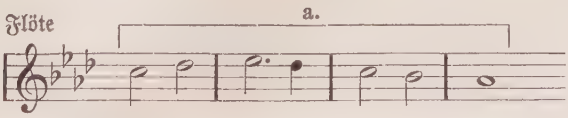
Sanctus

12. „ „ 118 „ 1:



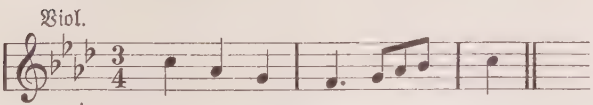
Osanna

13. „ „ 121 „ 1:



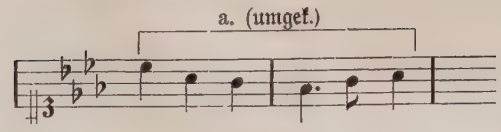
Benedictus

14. „ „ 128 „ 1:

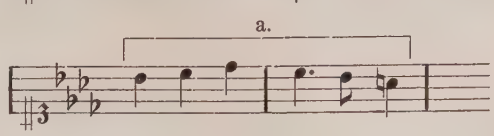


Agnus

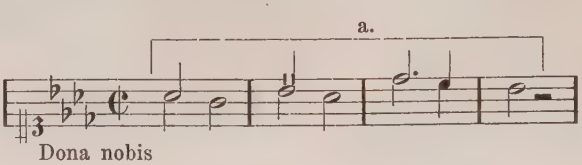
15. Part. S. 128 Takt 5:



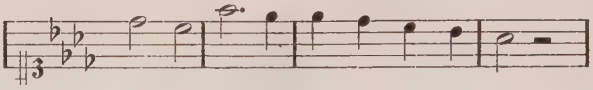
„ „ 129 „ 1:



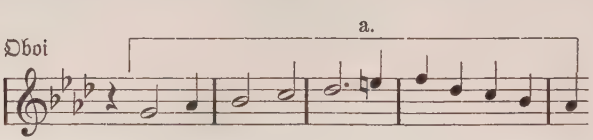
16. „ „ 134 „ 7:



17. „ „ 135 „ 4:



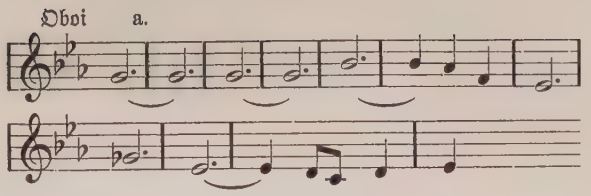
18. „ „ 138 „ 10:



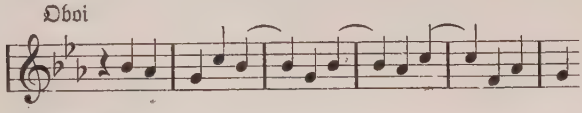
Tafel VIII.

Meſſe in Es-dur.

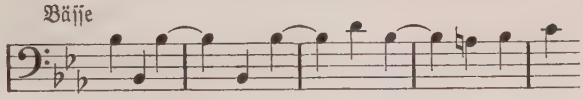
1. Part. S. 1 Takt 1:



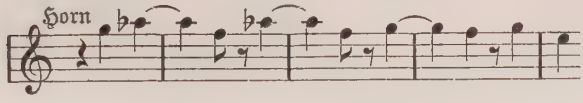
2. „ „ 3 „ 1:



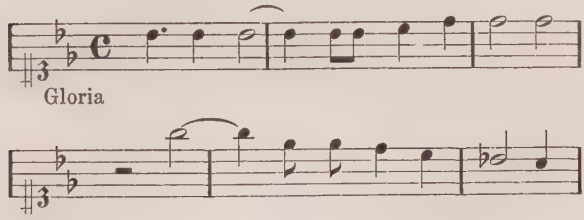
3. „ „ 6 „ 2:



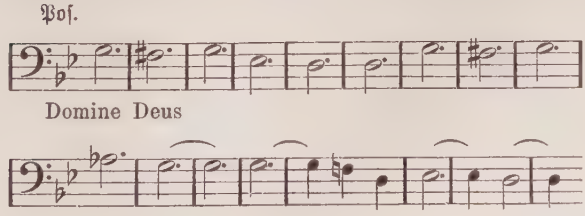
4. „ „ 9 „ 1:



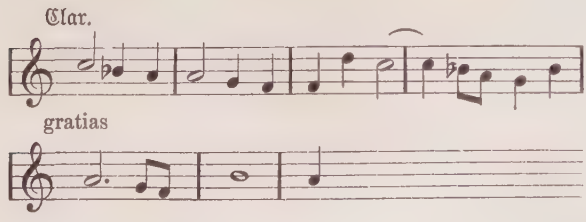
5. „ „ 17 „ 1:



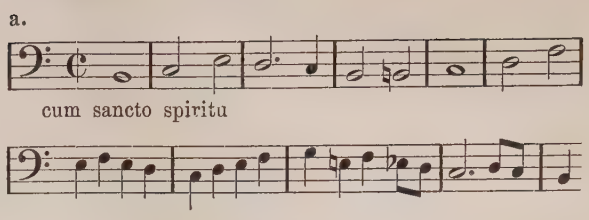
6. „ „ 31 „ 7:



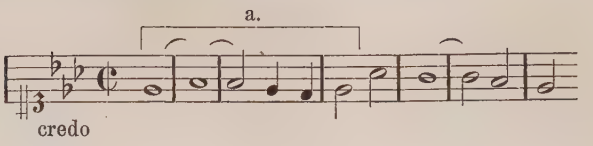
7. „ „ 23 „ 6:



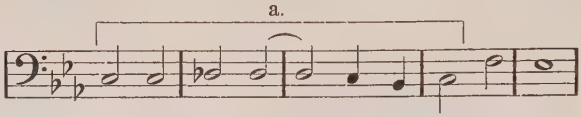
8. Part. S. 42 Takt 5:



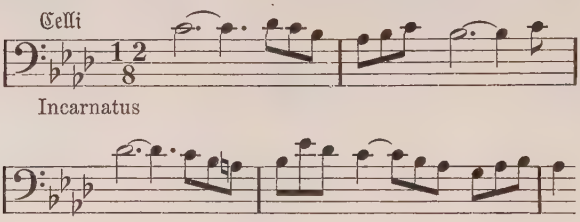
9. „ „ 59 „ 3:



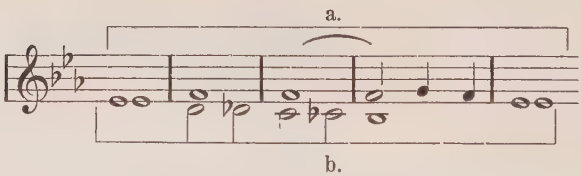
10. „ „ 65 „ 2:



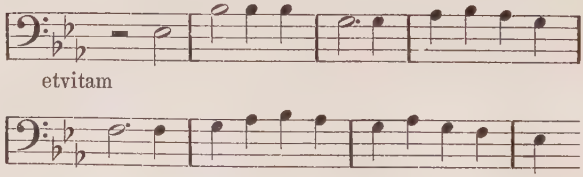
11. „ „ 69 „ 1:



12. „ „ 61 „ 10:

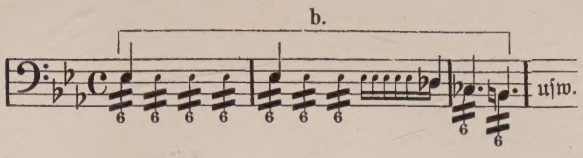


13. „ „ 92 „ 13:

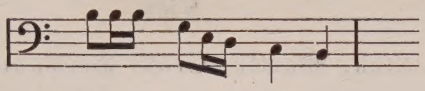


Tafel IX.

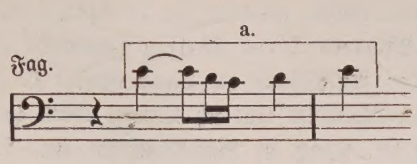
1. Part. S. 111 Takt 1:



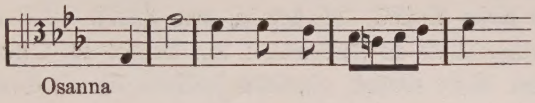
2. „ „ 112 „ 4:



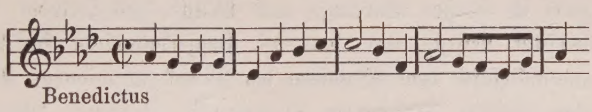
3. „ „ 113 „ 2:



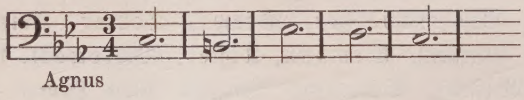
4. „ „ 116 „ 1:



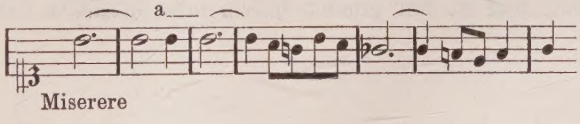
5. „ „ 121 „ 1:



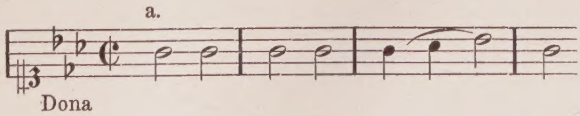
6. „ „ 134 „ 1:



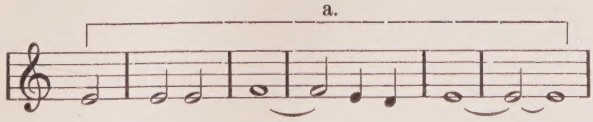
7. „ „ 136 „ 8:



8. „ „ 142 „ 11:



9. „ „ 158 „ 8:



Vita.

Ich, Christian, Martin, Ernst, Hermann, Otto Wissig, evangelischer Konfession, wurde geboren am 9. April 1886 zu Rodheim a. d. H. als Sohn des Pfarrers Otto Wissig (nunmehr in Bad-Nauheim). Nach kurzem Besuch der Volksschule zu Lampertheim b. Worms und seit Herbst 1892 der zu Bad-Nauheim trat ich Ostern 1895 in die Sexta der Privatknabenschule des Dr. Klotz in Bad-Nauheim ein. Alsdann, nach dem Eingehen dieser Anstalt, besuchte ich vom Herbst 1898 ab das Gymnasium der Augustinerschule zu Friedberg i. H., welches ich Ostern 1904 mit dem Zeugnis der Reife verließ. Zunächst studierte ich ein Semester in Heidelberg und zwei in Gießen Theologie und Musik. Im Oktober 1905 bezog ich die Universität Leipzig und das kgl. Konservatorium für Musik daselbst, um mich ausschließlich dem Studium der Musik zu widmen. Vorlesungen hörte ich bei den Herren Professoren Hausrath, Lemme, Merx, Wolfrum (Heidelberg), Baldensperger, Drews, Köhler, Krieger, Stade, Trautmann (Gießen), Riemann, Köster, Witkowski, Barth, Heinze, Richter, Wundt, Schering (Leipzig). Allen Herren sei an dieser Stelle für das, was sie mir gegeben haben, mein herzlicher Dank ausgesprochen.